MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

FILOZÓFIAI ÍRÓK TÁRA

ÚJ FOLYAM

SZERKESZTI

FOGARASI BÉLA, LUKÁCS GYÖRGY, MÁTRAI LÁSZLÓ

IV. KÖTET

HEGEL

ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK

SZERKESZTETTE ÉS BEVEZETÉSSEL ELLÁTTA

LUKÁCS GYÖRGY

1952

HEGEL

ESZTÉTIKAI ELŐADÁSOK

ELSŐ KÖTET

FORDÍTOTTA ÉS JEGYZETEKKEL ELLÁTTA

ZOLTAI DÉNES

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

1952

Szerkeszto : Lukacs Gyorgy

Akademiai Kiadó, (Bp Alkotmány-u 21) Felelós : Mestyán János

Delmagyarorszag Nyomda Szeged 51-4979 Felelos vezeto : Priskin Sandor

TARTALOM

Lap

Lukács György: *Előszó* IX
Bevezetés az esztétikába 1
I. Az esztétika elhatárolása és a művészet filozófiája elleni néhány ellenvetés cáfolata 3
II. A szép és a művészet tudományos tárgyalásának módjai . . 15
III. A művészeti szép fogalma 23
Szokásos elképzelések a művészetről 26
1. A műalkotás, mint emberi tevékenység terméke . . 26
2. A műalkotás, mint az ember érzéke számára az érzékiből felvett alkotás 33
3. A művészet célja 42
A művészet igazi fogalmának történeti levezetése 56
1. A kanti filozófia 57
2. Schiller, Winckelmann, Schelling 61
3. Az irónia 64
Felosztás 70

Első rész

A MŰVÉSZETI SZÉP ESZMÉJE VAGY AZ ESZMÉNY

A művészet viszonya a véges valósághoz, a valláshoz és a filozófiához 93

Első fejezet

A SZÉP FOGALMA ÁLTALÁBAN

1. Az eszme 109
2. Az eszme létezése 113
3. A szép eszméje 114

Második fejezet

A TERMÉSZETI SZÉP

A) A természeti szép, mint olyan 120
1. Az eszme, mint élet 120
2. A természeti elevenség, mint szép 128
3. Ennek vizsgálatmódjai 134

Lap

B) Az érzéki anyag absztrakt formájának és absztrakt egységének külső szépsége 137
1. Szabályszerűség, szimmetria, törvényszerűség és harmónia . 138
2. Az érzéki anyag absztrakt egysége 145
C) A természeti szép fogyatékossága 146
1. A benső a közvetlenben, mint csak benső 148
2. A közvetlen egyedi létezés függősége 151
3. Ennek korlátozottsága 154

Harmadik fejezet

A MŰVÉSZETI SZÉP VAGY AZ ESZMÉNY

A) Az eszmény, mint olyan 158
1. A szép individualitás 158
2. Az eszmény viszonya a természethez 164
B) Az eszmény meghatározottsága 178
I. Az eszményi meghatározottság, mint olyan 179
1. Az isteni, mint egység és általánosság 179
2. Mint istenkör 179
3. Az eszmény nyugalma 180
II. A cselekmény 181
1. Az általános világállapot 183
a) Az individuális önállóság; hősi kor 183
b) Jelenlegi, prózai állapotok 196
c) Az individuális önállóság helyreállítása 198
2. A szituáció 200
a) A szituációnélküliség 203
b) A meghatározott szituáció a maga ártatlanságában 204
c) A kollizió 207
3. A cselekmény 221
a) A cselekvés általános hatalmai 223
b) A cselekvő individuumok 228
c) A jellem 240
III. Az eszmény külsőleges meghatározottsága 248
1. Absztrakt külsőlegesség, mint olyan 250
2. A konkrét eszmény összhangzása külsőleges realitásával 257
3. Az eszményi műalkotás külsőlegessége a közönséggel kapcsolatban 268
C) A művész 285
1. Fantázia, zseni és ihlet 285
2. Az ábrázolás objektivitása 293
3. Modor, stílus és eredetiség 296

Lap

Második rész

AZ ESZMÉNY FEJLŐDÉSE A MŰVÉSZETI SZÉP KÜLÖNÖS FORMÁIVÁ

Bevezetés és felosztás 307

Első szakasz

A SZIMBOLIKUS MŰVÉSZETI FORMA

A szimbolumról általában 311
Felosztás 323

Első fejezet

A TUDATTALAN SZIMBOLIKA

A) A jelentés és alak közvetlen egysége 332
1. Zoroaszter vallása 334
2. Ennek szimbolumnélküli tipusa 337
3. Művészietlen felfogás és ábrázolás 339
B) A fantasztikus szimbolika 341
1. Az indiai Brahma-szemlélet 343
2. Az indiai fantázia érzékisége, mértéknélkülisége és megszemélyesítő tevékenysége 344
3. A megtisztulásra és bűnbánatra vonatkozó szemlélet 354
C) A tulajdonképeni szimbolika 355
1. A holtak egyiptomi felfogása és ábrázolása; piramisok . . . 362
2. Állatkultusz és állatmaszkok 364
3. Tökéletes szimbolika; Memnonok, Isis és Osiris 365

Második fejezet

A FENSÉGESSÉG SZIMBOLIKÁJA

A) A művészet panteizmusa 372
1. A hindu költészet 373
2. Mohamedán költészet 374
3. Keresztény misztika 378
B) A fenségesség művészete 378
1. Isten, mint a világ megteremtője és ura 380
2. Az istenektől megfosztott véges világ 381
3. Az emberi individuum 382

Harmadik fejezet

AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ MŰVÉSZETI FORMA TUDATOS SZIMBOLIKÁJA

A) A külsőlegesből kiinduló összehasonlítások 389

Lap

1. A mese 390
2. Példázat, közmondás, apológia 397
3. Átváltozások 400

B) Összehasonlítások, amelyek a képszerű ábrázolásban a jelentéssel kezdődnek 402

1. A talány 404
2. Az allegória 405
3. Metafora, kép, hasonlat 409

C) A szimbolikus művészeti forma eltűnése 428

1. A tanköltemény 430
2. A leíró költészet 431
3. A régi epigramma 433

Jegyzetek 434

ELŐSZÓ

Hegel esztétikája a polgári gondolkodás, a polgári haladó hagyományok csúcspontját jelenti a művészet filozófiája terén. Hegel gondolkodásának és írásmódjának ismert legpozitivebb oldalai éppen ebben a műben kapják legvilágosabb kifejezésüket: tudásának egyetemessége, mély és finom érzéke a történelmi fejlődés sajátosságai és ellentmondásai iránt, a történelmi problémák dialektikus összekapcsolása az általános objektív törvényszerűségek elméleti és rendszeres kérdéseivel — a hegeli filozófia mindeme pozitiv vonásai igen határozottan megnyilvánulnak esztétikájában. A marxizmus klasszikusai rendkívül nagyra becsülték Hegelnek éppen ezt a művét. Amikor Engels a mult század 90-es éveiben Konrad Schmidtet arra akarta ránevelni, hogy behatóan foglalkozzék Hegellel, elsősorban persze a *Logika* olvasását ajánlja neki. Hozzáteszi azonban: „Üdülésképpen ajánlom magának az *Esztétikát*. Ha egy kicsit beledolgozza magát, csodálkozni fog".

1

A történelmi és az elméleti-rendszeres szemlélet szerves összekapcsolását az esztétika területén is a klasszikus német filozófia teremtette meg először a polgári filozófia történetében. Ennek a szemléletnek is megvoltak természetesen a maga nagy előfutárjai, nevezetesen Vico, aki azonban közvetlen kortársaira ebben a tekintetben nem gyakorolt hatást, akinek befolyása a 18. században úgyszólván „földalatti" volt; nincs semminemű bizonyíték arra, hogy Hegel ismerte volna Vicot.

A klasszikus filozófiát megelőző kísérletek irodalom- és művészet-történet megteremtésére nagyobbára empirikus jellegűek voltak és itt-ott megkísérelt filozófiai megalapozásuk az általános elvek túlságosan elvont, „időfeletti", „történelem-

feletti" megfogalmazása miatt nem volt képes konkrét útmutatásokat adni az irodalom és a művészet történetében mutatkozó törvényszerűségek felismerésére, azoknak hasznosítására az esztétika számára. Maga a probléma, az esztétikai szemlélet és a történelmi tárgyalások összekapcsolása az irodalom és a művészet napi kérdéseiből nőtt ki: a polgárság osztályharca szükségessé tette, hogy keletkező irodalmának és művészetének létjogosultságát elméletileg is megvédje, nemcsak a hűbéri jellegű művészet hagyományaival szemben, hanem azzal az elmélettel és gyakorlattal szemben is, melyet az abszolut monarchia klasszisztikus művészetelmélete és gyakorlata kifejlesztett. Ezek a viták már a 17. és 18. század fordulóján megindultak *(Querelle des anciens et des modernes)*. Élesebb formákat vesz fel ez a harc a 18. század közepe táján. A forradalmi polgárság legnagyobb elméleti képviselői, Lessing és Diderot, már nagyszabású és mélyenjáró elméleti alapot adnak az új művészetnek. A polgári-forradalmi ideológia azonban egész beállítottságánál fogva úgy jelentkezik a polgári művészet elveinek esztétikai kifejtésében, mint az igazi művészet védelme az álművészet ellen, mint az esztétika „örök" elveinek kifejtése a tévelygésekkel, a félremagyarázásokkal szemben (Lessing viszonya Aristoteleshez). Ugyanazok az ideológiai elvek érvényesültek itt, amelyeknek értelmében a klasszikus nemzetgazdaságtan a kapitalista termelést tekintette az egyedül értelmes és törvényszerű termelési módnak.

Természetesen a felvilágosodás folyamán is felmerülnek történelmi nézőpontok az irodalom és művészet felfogásában, az új művészet elméleti igazolásában. Rousseau már nagyon világosan érzi a magántulajdonon alapuló osztálytársadalmak kultúrájának és benne művészetének problematikusságát, ellentmondásosságát; Herder pedig kísérletet tesz az egész emberi kultúra, benne az irodalom és művészet összefüggő, történelmi ábrázolására. Ezek a nagyszabású és nagyjelentőségű kísérletek mégsem vezettek az esztétika területén történelem és törvényszerűség rendszeres megértéséhez. Rousseau kultúrpesszimizmusa helyenként az egész művészet aláértékeléséhez vezetett, Herder pedig nem volt képes spontán materialista történelmi meglátásait szervesen összekapcsolni a materialista művészetelmélettel. Így történelem és elmélet összefüggésének kérdése a felvilágosodás korában csak nagyjelentőségű kérdésfeltevésekig jutott el, de nem módszeres filozófiai megoldásokig.

Ez csak a klasszikus német filozófia terén történt meg. Marx a Feuerbach-tézisekben pontosan megjelöli azt a módszertani mozzanatot, amelynek segítségével ez a fordulat bekövetkezik. Kiemeli, hogy minden régi materializmusnak az a fogyatékossága, hogy a világot csak a szemlélet és nem a gyakorlat oldaláról fogja fel, vagyis elhanyagolja az emberi tevékenység szubjektív oldalát. „Ezért történt, hogy a *tevékeny* oldalt a materializmussal ellentétben az idealizmus fejtette ki — de csak elvont módon, mert az idealizmus természetesen nem ismeri a valóságos, érzéki tevékenységet mint olyant."

Ennek a „tevékeny oldalnak" filozófiai kidolgozása a klasszikus német filozófia egyik legfontosabb teljesítménye az esztétika területén is. Kant esztétikai főműve (*Kritik der Urtheilskraft* — Az ítélőerő bírálata) ilymódon fordulatot jelent az esztétika történetében. Az esztétikai szubjektum aktivitása mind az alkotó, mind a felvevő esztétikai magatartásának filozófiai elemzésében a módszer és a rendszer középpontjába kerül. Kant azonban ennek a fejlődésnek csak megindítója, nem pedig betetőzője, ahogy azt az esztétika polgári történetírói állítani szokták. Mindenekelőtt mivel Kant szubjektív idealista, az ő új kérdésfeltevése csak az izolált művészi alkotóra és felvevőre vonatkozik és ilymódon a művészet társadalmi és történelmi szerepe az ő esztétikájában szinte teljesen elvész. E tekintetben a kanti esztétika visszafejlődést jelent a Herderéhez képest, a haladás mozzanata csupán az elvont módszertani kérdésekre vonatkozik. (Csakis ennek a helyzetnek belátása teszi érhetővé a Kant és Herder közötti ellentéteket, amelyeket a polgári esztétikatörténet sohasem volt képes megérteni).

De a kanti esztétika még ezeken a határokon belül is az új módszernek csak első sejtéseit tartalmazhatja. A szubjektív idealista Kant az aktivitás elvét úgy fogja fel, hogy teljes egészében elveti az esztétikai visszatükrözés elméletét. Ebből egyrészt az következik, hogy az esztétika tárgyát csak tisztán formalisztikusan tudja meghatározni, s ennek következtében a tartalom kérdései nála kívülesnek az igazi esztétika területén. Másrészt, mivel Kant komoly gondolkodó, s mivel, ahogy azt Lenin kifejtette, ingadozik materializmus és idealizmus között, mégis szükségképpen felmerülnek esztétikájában a tartalom problémái is, ezeket azonban nem képes rendszere alapfogalmainak segítségével következetesen megoldani

és így igen gyakran csak szofisztikus gondolatmenetek segítségével tudja őket beépíteni esztétikai rendszerébe.

A kanti esztétika új módszerének hatása mindezen ellentmondásossága ellenére rendkívül nagy volt. Első nagy követője, Schiller, kísérletet tett arra, hogy a tartalmi elemet, az esztétika tárgyának konkrét filozófiai meghatározását Kanton túlmenő módon összefüggésbe hozza az idealista filozófiával. Ezek a kísérletek természetszerűleg szintén csak ellentmondásosak lehettek, mivel Schiller tartalmilag túlment ugyan a kanti felfogáson és erőteljesen törekedett az objektív idealizmus kiépítésére, ismeretelméletében azonban ragaszkodott a kanti szubjektiv idealizmushoz. Ilyenmódon működését — ellentétben a polgári felfogással, mely Schillert egyszerűen Kant tanítványának nyilvánítja — mint átmenetet kell felfogni szubjektiv és objektiv idealizmus között. Schiller filozófiájának ez az átmeneti jellege mindenekelőtt abban nyilvánul meg, hogy energikusan túlhaladja Kant esztétikájának történelmietlen jellegét. Az új módszer, az esztétikai szubjektum aktivitásának elemzése, nála kifejezetten történelmi problémává válik. Egyik legfontosabb értekezésében *(Über naive und sentimentalische Dichtung* — A naiv és szentimentális költészetről) először veti fel filozófiai nézőpontról az új és a régi művészet ellentétének kérdését s megkísérli az új művészet létjogosultságát filozófiailag igazolni. Ez Schillernél szintén messzemenően a szubjektiv idealizmus kategóriáin belül történik, amennyiben az esztétikai szubjektum szerkezeti változásaiból indul ki, de van benne — ismeretelméleti korlátain túlmenően — annyi történelmi érzék, hogy ezeknek a szubjektiv kategóriáknak összefüggését a történelmi, társadalmi változásokkal legalább megsejtse.

Egészen mástermészetű a kanti esztétika hatása Goethe elméleti írásaira. Goethe mindig hajlott a spontán materializmus felé és esztétikájában sohasem vetette el teljesen a visszatükröződés materialista elméletét. Ugyanakkor azonban Goethe spontán dialektikus is s ennek következtében nem egyszer éleselméjűen bírálja a mechanikus visszatükröződés elméletét (lásd tanulmányát Diderot esztétikai műveiről), és főképpen saját gyakorlatából kiindulva a modern és a régi művészet történelmi különbségeit átviszi az esztétika elméletének területére. *(Der Sammler und die Seinigen.* — A gyüjtő és övéi stb.)

Egészen más, kezdettől fogva reakciós irányba elhajló módon fejleszti tovább Kant módszertani kezdeményezéseit a romantika. Már a fiatal Friedrich Schlegel, aki Schiller hatása alatt újból felveti a régi és modern irodalom filozófiai, esztétikai ellentétét, a modern irodalom jellemzésébe beleviszi a dekadencia néhány markáns vonását. A romantikus iskola kritikusai, fordítói stb. rendkívül kitágítják a világirodalom és művészet látókörét. Ők újítják fel Dantet és a középkori irodalmat, ők viszik a köztudatba a spanyol irodalom nagy kincseit, később az indiai irodalom fordítását is ők kezdeményezik. Ezen az alapon írja meg a fiatal Schelling az első összefoglaló jellegű, a történelmi kérdéseket filozófiai szempontból feldolgozó esztétikáját (1805). Schellingnél már teljes az átmenet az objektiv idealizmusba és ennek megfelelően megtörténik a kísérlet a dialektikát, mint az objektiv valóság mozgató erejét, filozófiailag feldolgozni. Schelling objektiv idealizmusának kezdő korszakában szintén van egy bizonyos ingadozás idealizmus és materializmus között. Ennek megfelelően esztétikájában újból szerepel az objektiv valóság visszatükrözésének elmélete. Ámde mindez teljesen misztifikált formában játszódik le: Schellingnél a visszatükrözés elméletének újrafelvétele a platói ideaelmélet felújítását jelenti. Ebben az esztétikában megvan a törekvés arra, hogy a valóság objektiv dialektikájából vezesse le a művészet történelmi fejlődésének legfontosabb kérdéseit, a valóságos keresztülvitelben azonban — számos éleselméjű megjegyzéstől és elemzéstől eltekintve — a schellingi dialektika lényegében mégis elvont analógiák és irracionális miszticizmusba való elveszés között mozog. Ezt az irracionalista elemet fokozza, hogy Schelling az átmenetet a mechanikus gondolkodásból a dialektikusba csak intuitiv módon, az úgynevezett „intellektuális szemléleten" keresztül tudja elképzelni. A romantika legjelentősebb gondolkodója az esztétika terén Solger. Nála a dialektikus ellentmondások mozgása sokkal elevenebb, mint Schellingnél, nem sikerül azonban az ellentmondások mozgását dialektikus szintézisbe összefoglalnia s esztétikája ezért relativista misztikumban csúcsosodik ki.

2

Hegel esztétikája mindezeknek a tendenciáknak enciklopedikus jellegű kritikai összefoglalása. E fejlődés olyan nagy

anyagot hozott össze a művészet és a művészetelmélet történetéről, hogy Hegelnek lehetségessé vált átfogó történelmi és filozófiai áttekintést adni a művészet fejlődéséről. Ez a fejlődés azonban nála egyszersmind az esztétikai kategóriák keletkezésének, elmúlásának, változásának történetét és rendszerét adja, az emberiség valóságos történetének és a filozófiai kategóriák teljes rendszerének keretei közt.

Az esztétikai problémák ilyen átfogó jellegű, enciklopedikus tárgyalása természetesen Hegelnél is csak lassan, lépésről-lépésre érett meg. Már kora fiatalságában behatóan foglalkozik ugyan irodalommal és művészettel, de az esztétika, mint önálló tudományág, csak viszonylag későn kap szerepet gondolkodása egészében.

Berni és frankfurti fiatalkori írásaiban (körülbelül 1800-ig) a művészet problémáit kizárólag történelmi vagy társadalom-filozófiai összefügésekben tárgyalja. Hegel fiatalkorában republikánus volt s bár a jakobinusokkal szembehelyezkedett, mégis a francia forradalom hívének vallotta magát. Mint ilyen, lelkesedett az ókori művészetért, amelynek belső kapcsolatát az antikvitás városköztársaságainak demokratikus életkörülményeivel gyakran és határozottan kiemeli. A mainzi jakobinus felkelés vezérének, a Párisban emigránsként meghalt Georg Forsternek hatására a forradalomban megújulandó antikvitás nevében élesen elítéli a kereszténység művészetét és vele az egész modern művészetet.

A francia forradalom lezajlása után Frankfurtban fordulat áll be Hegel filozófiájában: leszámolás fiatalkori forradalmi törekvéseivel, melyekkel — a francia forradalom ideológiájának megfelelően — az ókori demokrácia kultúrájának megújítása járt volna együtt. E fordulattal kapcsolatban Hegel gondosan tanulmányozza az ökonómia klasszikusait (Steuart, Adam Smith), valamint az angol gazdasági életet. E tanulmányok folyamán mind világosabbá válnak előtte a kapitalista társadalom bizonyos ellentmondásai egyrészt, másrészt a kapitalizmus társadalmi szükségszerűsége. E belátás következtében számol le fiatalkori illúzióival, vagyis azzal, hogy a forradalom segítségével fel lehetne újítani az antik kultúrát. Történelemfelfogása számára ennek az az első következménye, hogy az antikvitás többé nem mint felújítandó eszmény, mint minden kultúrának mértéke szerepel, hanem csak mint egy végleg letűnt, végleg elmúlt kor kultúrája. Ugyanennek a belátásnak következtében a középkori és újkori

fejlődést már nem tekinti többé pusztán hanyatlásnak és züllésnek, hanem a társadalom fejlődése valóságos útjának, amelynek törvényeit a filozófia, az esztétika köteles megismerni. Ez a fejlődés Hegel szerint a kapitalista társadalomhoz vezet. Az idevezető út kultúrája és művészete tehát szükségszerű. E belátás következtében gyökerében megváltozott Hegel viszonya a kereszténységhez, a középkori kultúrához és művészethez, valamint a modern kultúrához és művészethez.

Itt természetesen nem követhetjük Hegel eme fejlődését lépésről-lépésre; csak a legfontosabb fordulópontokra szorítkozhatunk. Jénai korszakában, amelynek kiemelkedő, lezáró műve a *Phänomenologie des Geistes* (A Szellem fenomenológiája, 1807), Hegel a művészetet még mint a vallásos fejlődés egy részét tárgyalja, mint átmenetet a tisztán természeti jellegű vallástól a „kinyilatkoztatott" valláshoz, a kereszténységhez. Már ez a beosztás is azt mutatja, hogy Hegel számára akkor történelemfilozófiai álláspontjának megváltozása ellenére még mindig csak az ókori görög művészet volt igazi művészet, bár ezt akkor már mint a „szellem" fejlődésének egyik elmúlt, túlhaladott korszakát tárgyalta. A mai olvasó számára talán nem felesleges megjegyezni, hogy a művészetnek, mint a vallásos fejlődés egy részének tárgyalása e kor német filozófiájának visszamaradottságával függ össze. (Emlékeztetünk arra, hogy negyven évvel később még a materialista Feuerbach is a vallásos tudat változásában látta a történelmi fejlődés főismérvét. Figyelembe kell venni azt is, hogy Hegel, noha idealizmusa következtében filozófiája telítve van misztifikált elemekkel, a vallásos tudat kérdéseit jóval társadalmibban, történelmibben teszi fel Feuerbachnál).

Mint már megjegyeztük, a *Phänomenologie des Geistes*nek ez a koncepciója sokat megőriz Hegel fiatalkori felfogásából, mely szerint egyedül az antikvitás művészete tekinthető igazi művészetnek. A *Fenomenológia* esztétikai fejezetei szellemes és mélyenjáró fejtegetéseket tartalmaznak a görög szobrászatról, a homérosi eposzokról, Sophoklés Antigonéjáról, a görög komédiáról. Ezeknek a fejtegetéseknek az is nagy jelentőséget ad, hogy Hegel a nagy műalkotások esztétikai elemzését, a műfajok keletkezését, egymás felváltását, eltűnését szervesen összekapcsolja a görög társadalom fejlődésével. Az antik komédia nála a görög városköztársaságok felbomlásának műfajaként jelentkezik. Ilymódon Hegel e fiatalkori művében már le vannak rakva az esztétikai kategóriák

történelmi dialektikájának alapjai. A régi görög művészet felbomlásának folyamata azonban Hegel e korszakában még a művészi fejlődés végét jelenti. Az antik komédiára nem egy más műfaj következik, hanem a művészetet, mint a „szellem" e fejlődési fokának adekvát kifejezését, a „jogállapot" kategóriája váltja fel: Róma uralma a görög hegemónia helyén Hegel számára azt is jelenti, hogy a művészet helyébe a jog lép. Ilymódon a középkor és az újkor művészete, annak esztétikai problémái Hegel eme munkájában tárgyalásra se kerülnek. Igaz, hogy Hegel itt behatóan foglalkozik Diderot remekművével, a *Neveu de Rameau-val* (Rameau unokaöccse), de ez a behatás elemzés kizárólag a társadalmi erkölcs kérdéseire tér ki. Diderot itt mint a francia forradalmat előkészítő felvilágosodás képviselője szerepel; arról, hogy Diderot, éppen e művében, nagy művész is volt, egy szó sem esik.

Ugyanezzel a koncepcióval találkozunk az *Enciklopédia* első kiadásában (1817). A különbség csak az, hogy ebben a műben szerepel először Hegel terminológiájában az „abszolut szellem". Az esztétika itt mint ennek első fejezete szerepel. (A művészet vallása címen), ezt követi a vallás és a filozófia tárgyalása; ebben a tekintetben tehát már kialakult a későbbi hegeli rendszer hármas beosztása. Magának a művészetnek tárgyalása itt még teljes mértékben a *Fenomenológia* szellemében történik. Komoly jellemzést csak az ókori görög művészetről ad.

Ez a tárgyalási mód csak az *Enciklopédia* második kiadásában (1827) változik meg gyökeresen. Megváltozik már a cím is, most már csak a „Művészet" szó marad meg. E címváltozás alapvető tartalmi és módszertani változások tükörképe. Itt már megtaláljuk a hegeli esztétika alapvető periodizálását: szimbolikus (keleti), klasszikus (ókori) és romantikus (középkori és újkori) művészi korszakok megkülönböztetését és elemzését.

Azt a folyamatot, amelyben a hegeli esztétika ilyetén végleges módszertani formája létrejött, ma nem tudjuk egyes szakaszaiban követni. És pedig azért nem, mert azok a kéziratok, amelyek a hegeli esztétika első sajtó alá rendezőjének, Hegel tanítványának, Hothonak rendelkezésére állottak, ma legnagyobbrészt elveszettnek tekinthetők. Hegel Heidelbergben kétszer tartott esztétikai kollégiumot (1817 és 1819). Berlinben négyszer (1820/21, 1823, 1826, 1828/29). Hothonak a hallgatók jegyzeteiből sok állott rendelkezésére (főleg az

1823-as és 1826-os évekből), azonkívül Hegel saját jegyzetei. Ezekről a jegyzetekről Hotho megjegyzi, hogy a legrégibbek Heidelbergben 1817-ben íródtak és Hegel Berlinben 1820-ban alaposan átdolgozta őket. A későbbi években Hotho szerint nem észlelhetők alapvető változtatások, hanem csak kiegészítések. Ebből azt a következtetést lehet levonni, hogy a hegeli esztétika felépítésében az igazi fordulat a heidelbergi évek végére, a berlini évek elejére, kb. 1820-ra esik. Hegel hagyatékával azonban tanítványai, akik műveit sajtó alá rendezték, rendkívül könnyelműen bántak, s így ezeknek a feljegyzéseknek tekintélyes része elveszett.

Hotho maga egyáltalában nem törődött a hegeli esztétika létrejöttének történetével. Neki csak az volt a fontos, hogy Hegel előadásaiból símán olvasható, egységes könyv jöjjön létre. Ez sikerült is, de a hegeli esztétika keletkezésének legfontosabb dokumentumai elvesztek. Lasson, aki 1931-ben új kiadást készített az esztétikából, csak annyit ért el, hogy megkülönböztette Hegel eredeti szövegét a Hotho-féle kiegészítésektől és rámutatott egyes elrendezési különbségekre az 1823-as és 1826-os előadások között; s mindezt csak az esztétika első részét illetőleg. Így a hegeli esztétika kialakulásának döntő szakasza ma még nyílt kérdés. Mivel ilymódon az új kiadás nem hoz radikális tudományos újításokat a Hotho-féle szöveghez képest, itt abban a formában jelenik meg Hegel esztétikája a magyar olvasók számára, amelyben több mint egy évszázada befolyásolta az esztétika fejlődését, vagyis a Hotho által sajtó alá rendezett formában.

Már ebből a rövid vázlatból is látható, hogy a hegeli esztétika átalakulása elsősorban a periodizálás módszerével és keresztülvitelével függ össze, ez teremti meg az esztétika történelmi-rendszeres alapjait. Nagyon felületes volna azt hinni, hogy a modern művészeti fejlődés beleépítése az esztétikába csak azzal függ össze, hogy Hegel mikor sajátította el annak egész konkrét anyagát. Természetes, hogy Hegel sokoldalú és nagy ismereteit lépésről-lépésre, lassan szerezte meg. De már Jenában, ahol Goethével és Schillerrel, Schellinggel és egyes romantikusokkal közeli kapcsolatai voltak, bőven volt alkalma megismerkedni a modern művészet kiváló alkotásaival. (Láttuk, hogy például Diderotnak akkor nemrég Goethe fordításában megjelent művét behatóan tárgyalta a *Fenomenológiában*). Már 1805-ben, amikor Voss-szal, a kiváló költővel és Homéros-fordítóval heidelbergi meghí-

vásáról tárgyalt, kijelenti, hogy kész esztétikai előadásokat tartani. „Bevezetés a filozófiába" (Philosophische Propädeutik) 1809/11 című művében a művészi stílus két alapvető formáját vizsgálja meg, az antikot és a modernet; az elsőt mint plasztikusat, objektívet jellemzi, a másodikat mint romantikusat, szubjektívet. De jellemző, hogy Hegel az ezt követő fejtegetésekben csak az antik stílust elemzi behatóbban. Mindezt azzal kell összefüggésben látni, hogy Hegel esztétikájában is az antikvitás szerepel mint a művészet valódi, tulajdonképpeni korszaka. A romantikus művészetről szóló szakasz bevezetésében mégegyszer visszatekint az antikvitásra és azt mondja: „Szebb nem lehet és nem is lesz soha".

3

A hegeli esztétika felépítése és átépítése tehát nyilvánvalóan akörül a kérdés körül központosul, hogyan kell történelmileg, dialektikusan megragadni az antikvitást megelőző és követő művészi fejlődést. Vagyis Hegel történelmileg és dialektikusan konkretizálni akarja a művészet fejlődésében ama korszakok esztétikai jellegét és értékét, amelyek szerinte nem felelnek meg a művészet tiszta esztétikai fogalmának, amelyekben ezek nem a „szelem" adott fejlődési fokának adekvát megjelenési formái, amelyekben a „szellem" fejlődése még nem érte el, illetve már túlhaladta az esztétikum filozófiai fejlődési fokának színvonalát, amelyeknek alapvető jellege tehát ellentmond az esztétika lényegének. Azoknak a sajátos dialektikus ellentmondásoknak mélyenjáró kidolgozása, amelyek ezeket a korszakokat jellemzik, Hegel esztétikájának egyik alapvető érdeme. Ellentétben a romantikával, amely a középkori művészetet, később még a keleti művészetet is mérték nélkül, kritika nélkül, történelmietlenül istenítette, amely ezeket a művészeteket elvont túlzásokkal szembeállította az antikvitás és a renaissance nagy művészi alkotásaival és az esztétika alapelveinek eltorzításával fölébük helyezte őket, Hegel kidolgozza a történelmi fejlődés vonalát, mely a művészi fejlődés szinte valamennyi kérdésében megteremti az alapot, vagy legalább a kiindulási pontot, az egyes jelenségek helyes történelmi és esztétikai értékeléséhez. E történelemfelfogás mélysége és nagyszabású volta különösen megnyilvánul a jelenkor művészetében, ahol Hegel egyfelől éleselméjűen felfedi, milyen kedvezőtlen a kapitalista társa-

dalom a művészet fejlődése számára, másrészt azonban nagy érzéket mutat e korszak kiemelkedő alakjainak — nevezetesen Goethenek — művészi kiválósága iránt.

A művészet történetének ilyen tárgyalása Hegelnél a legszorosabb összefüggésben van az objektív esztétikai kategóriák kidolgozásával. Hegel, mint objektív idealista, élesen harcol Kant ellen, az empiristák ellen az esztétikai kategóriák objektív, abszolút igazságának elismeréséért. De Hegel, mint dialektikus gondolkodó, a kategóriáknak ezt az abszolút mivoltát összeköti konkrét megjelenésüknek relatív, történelmi jellegével, mindenütt érvényesíteni igyekszik az abszolút és a relatív dialektikus összefüggését, mégpedig konkréten a történelmi fejlődési folyamat menetével összefüggésben. Az esztétikai eszményen kezdve egészen az egyes műfajok elméletéig Hegel esztétikája mindenütt érvényre igyekszik juttatni az abszolut és a relatív elválaszthatatlan, dialektikus összefonódottságát.

A rendszeres és a történelmi kategóriák ilyen összefüggése a hegeli esztétikában nem jelenti elvont megállapítások „kiegészítését" történelmi „példákkal", mint követőinél, akik minden kérdést sokkal elvontabban tettek fel, hanem a legszorosabb összefüggésben van az egész esztétika alapkérdéseinek dialektikus felépítésével. Hegel szemében az esztétika egésze csak egy szakasza a világ nagy, történelmi fejlődésének a természettől az „abszolút szellemig." Ebben a fejlődésben az esztétika az „abszolút szellem" megjelenésnek legalacsonyabb fokát jelzi, a szemlélet fokát. A következő fok a képzeté: a vallásé és a betetőző a fogalomé: a filozófiáé.

Egész rendszerének és benne az esztétikának ilyen történelmi és dialektikus felépítésével Hegel egészen új fogalmazásokhoz jut az esztétika számos alapvető kérdésében. (A hegeli idealizmus eltorzító következményeivel Hegel esztétikai dialektikájában és főleg esztétikai rendszerében később fogunk foglalkozni). Mindenekelőtt a hegeli esztétika túlhaladja a kanti szubjektiv idealizmus hamis kettősségét, mely az esztétikán kívüleső, az esztétikai kategóriáktól teljesen idegen tartalmat szembeállítja a bár esztétikainak mondott, de mindig elvont és szubjektivisztikusan felfogott formával. A hegeli esztétika mindig a benső tartalomból (Gehalt) indul ki és ennek konkrét történelmi és dialektikus elemzéséből vezeti le az alapvető esztétikai kategóriákat, a szépséget, az eszményt, az egyes konkrét művészi formákat, a műfajokat. Ez a tartalom azonban a hegeli objektiv idealizmus értelmében nem

az esztétika szubjektumának, a művésznek, vagy a felvevőnek tisztán egyéni tevékenységéből jön létre. Ellenkezőleg, az egyén ezt a tartalmat a tőle függetlenül létező, objektív társadalmi és történeti valóságból kapja, mégpedig konkréten, mint a mindenkori fejlődési szakasz konkrét tartalmát.

Ezzel Hegel nem szünteti meg az esztétikai szubjektum aktív szerepét, de ez az aktivitás nála csak az itt vázolt konkrét körülmények között érvényesülhet. Az a tartalom, melyről itt szó van, ennélfogva a társadalom és történelem mindenkori fejlődési állapota (Weltzustand), melyet az aktív esztétikai szubjektum a szemlélet álláspontjáról tekint és dolgoz fel. Az esztétikai szubjektum aktivitása számára tehát az a szükségszerűség, az a feladat következik, hogy ezt a tartalmat és csak ezt reprodukálja művészileg, ezt sajátítsa el, ezt fejezze ki a művészet sajátos eszközeivel. Amikoris a sajátos művészi eszközök (formák), a hegeli esztétika szerint, kivétel nélkül ebből a tartalomból nőnek ki. A hegeli esztétika tehát tartalom és forma dialektikáján, dialektikus kölcsönhatásán alapszik, mégpedig — az esztétikában sokkal határozottabban mint a logikában — a tartalom elsődlegessége mellett.

A tartalom történelmi konkretizálása azonban Hegelnél sohasem jelent történelmi relativizmust. Ellenkezőleg. Hegel esztétikája szerint csak a tartalom ilyen konkretizálása vezethet az esztétikai kritériumok, mértékek megállapításához. Először is az egyes műalkotás esztétikai mérlegeléséhez, ahol is a nagy műalkotás kritériuma abban áll, mennyiben fejezi ki átfogóan, mélyen és megérzékeltetve (vagyis nem tisztán az értelem reflexiói segítségével) a mindenkori tartalom egész kimeríthetetlen gazdagságát. A tartalom adja továbbá annak mértékét is, hogy a művészek mennyiben fejezik ki magukat elevenen vagy halott formában (formalisztikusan, epigonszerűen) az egyes műfajokban; vagyis a műfaj helyes vagy helytelen választásának szintén a mindenkori történelmi tartalom a mértéke. A műfajok formái nem önkényesek. A műfaji formák ellenkezőleg a mindenkori társadalmi és történelmi helyzet, a „világállapot" konkrét meghatározottságaiból nőnek ki. Jellegüket, sajátosságukat az a képességük határozza meg, mennyire tudják kifejezésre juttatni ennek a társadalmi-történelmi szakasznak lényeges vonásait. Ezért a különböző műfajok a történelem meghatározott fejlődési fokain jönnek létre, gyökeresen megváltoztatják jellegüket (az eposzból regény lesz), esetleg örökre eltűnnek, esetleg bizonyos módo-

sulásukkal újra felbukkannak a történelem folyamán. Mivel azonban ez a fejlődés Hegel szerint objektive szükségszerű és törvényszerű, ennélfogva megismerése nem relativizmushoz vezet, hanem ellenkezőleg, az esztétikai kritériumok dialektikusan megalapozott és konkretizált objektivitásához. Végül Hegel ilyen módon kidolgozza azokat a kritériumokat, melyeknek segítségével a művészi fejlődés egész stíluskorszakait értékelhetjük. Hegel nem gondolja, hogy a művészet minden fejlődési szakasza egyformán értékeset produkál, ahogy azt a dekadens polgári relativizmus képzeli; hogy a bizonyos stílusok keletkezésének történelmi szükségszerűsége bizonyos korszakokban megszüntetné az egyes korszakok, stílusok között fennálló esztétikai érték- és rangkülönbséget. Ellenkezőleg, úgy véli, hogy a művészet lényegéből következik, hogy valamely meghatározott tartalom művészi kifejezés számára alkalmasabb mint a másik; hogy az emberiség fejlődésének bizonyos fejlődési fokai a művészi alkotás számára még nem vagy már nem kedvezőek.

Az a különleges helyzet, melyet Hegel a klasszikus görög művészetnek tulajdonít, ebben az összefüggésben általános esztétikai és ezen túlmenően általános filozófiai jelentőséget nyer. Az egész esztétika ilymódon a humanizmus elveinek nagyszabású megnyilvánulásává alakul: kifejezésévé a mindenoldalú, teljesen kifejlett, el nem torzított, a kedvezőtlen társadalmi munkamegosztás által szét nem darabolt embernek, a harmonikus embernek, akinél testi és lelki sajátosságok, egyéni és társadalmi vonások elválaszthatatlan, szerves egységet adnak. Ennek ábrázolása Hegel szemében a művészet nagy, objektiv feladata. Természetszerűleg a humanitásnak ez az ideálja teremti meg minden művészi stílus, műfaj vagy egyes alkotás megítélésének abszolut kritériumát.

A művészet e humanisztikus lényege határozza meg Hegel szerint az esztétika kategóriáit. A fiatal Marx kiemelte, hogy „Hegel az ember önmaga teremtését mint folyamatot fogja fel... hogy tehát megérti a munka lényegét és... az igazi, mert valóságos embert mint saját munkájának eredményét fogja fel". A hegeli filozófiának ezen alapuló nagyszabású társadalmi szemlélete tükröződik Hegel egész esztétikájában. A természeti szép elutasítását, azt a felfogást, hogy a szépség, mint kategória, elválaszthatatlanul összefügg az ember társadalmi tevékenységével, csak ebből az összkoncepcióból érthetjük meg. (E koncepció idealista jellege határozza

meg természetesen az abban megnyilvánuló problématorzításokat is).

Így a hegeli esztétika a művészet filozófiájának első — és utolsó — átfogó tudományos elméleti és történelmi szintézise, melyhez a polgári filozófiai fejlődés el tudott jutni.

Természetesen ennek a nagyszabású rendszernek a polgári gondolkodás valamennyi hiányosságát és korlátját magán kell viselnie. A hegeli objektív idealizmus elegendő volt ahhoz, hogy a kanti szubjektív idealizmus hibáit felderítse és túlhaladja; Hegel, az objektív dialektika tudatos mestere, tovább tudott menni, mint akár egy olyan zseniálisan spontán dialektikus mint Goethe. Mint módszerében progresszív gondolkodó, aki az egész társadalmi létet folyamattá, fejlődéssé oldotta fel, sikeresen küzd a romantika reakciós tendenciái ellen, sikeresen túlhaladja Schellinget és Solgert. Ámde mindez csak az objektív idealizmus határain belül történhetik. Mindazok a hibák, hiányosságok, eltorzulások, merevségek, elvont konstrukciók, a valóság megerőszakolásai, melyeket Marx, Engels, Lenin és Sztálin Hegel idealista dialektikájában felfedtek és kíméletlenül bíráltak, megvannak Hegel esztétikájában is. Ez az esztétika — éppenúgy, mint Hegel logikája — alapvető dokumentuma a dialektikus módszer fejlődéstörténetének. Az *Esztétika* úgyszólván minden problémájában termékeny kérdésfeltevéseket tartalmaz, bizonyos esetekben még helyes megoldásokat is. De még ezeket is, ha igazán és eredményesen akarjuk őket felhasználni, materialista módon át kell formálnunk, még Hegel helyes megoldásait is a fejtetőről lábukra kell állítanunk.

A hegeli idealista dialektikának ez a materialista talpraállítása e filozófia egészének általános problémája, s ennek a filozófiának Hegel művészetfilozófiája csak egy része. Ennélfogva az esztétika materialista átdolgozása messzemenően függvénye a dialektikus problémák általános, logikai, ismeretelméleti stb. materialista szellemben való ujjáformálásának. A marxizmus klasszikusai, Marx, Engels, Lenin és Sztálin ezt alapelveiben tökéletesen végigvitték. Ennek az előszónak természetszerűleg nem lehet feladata mindezt még csak röviden is elismételni. Arra kell szorítkoznunk, hogy néhány legfontosabb problémát kiemeljünk, amelyeknek mély kihatásai vannak az esztétika döntő kérdéseire, amelyek főforrásai a hegeli esztétika különleges idealista hibáinak és problématorzításainak.

Az első ilyen kérdés a visszatükrözés problémája. A hegeli idealizmus objektív idealizmus, mely azzal az igénnyel lép fel, hogy megismerje az emberi tudattól független objektív valóságot és azt gondolati, racionális dialektikus formában fejezze ki. Ennek egyedüli következetes és tudományos módja a visszatükrözés dialektikus materialista elmélete, mely teljes mértékben elismeri a tudatunktól függetlenül létező objektív valóságot, annak objektív dialektikáját, s a tudatunkban fellépő szubjektív dialektikát, mint az objektív dialektikus folyamat lehetőleg megközelítő visszatükrözését fogja fel. Hegel objektivitás-fogalma ellenben idealista jellegű, vagyis lényegében szellemi, tudati természetű. A hegeli idealista dialektika alapfogalma ilyenmódon belsőleg teljesen ellentmondó, fából vaskarika: tudat, mely azonban nem a szubjektumnak, nem az embernek tudata. Hogy ennek a tudatnak valami hordozója legyen, Hegelnek ki kell agyalnia a szellemet, a világszellemet, mint olyan principiumot, amely szellemi, tudati természetű, ugyanakkor azonban minden szubjektív emberi tudattól függetlenül létezik, sőt ennek az emberi tudatnak létrehozója, megteremtője. Ez a misztifikáció okozza, hogy a hegeli filozófia, mely azzal az igénnyel lép fel, hogy az objektív valóságot a maga igazi mivoltában felfogja, vallásos miszticizmusba vész el.

Míg tehát a materialista dialektika az objektív, a magánvaló világ viszonyát a szubjektív tudathoz ismeretelméletileg pontosan és tudományosan meg tudja határozni a visszatükrözés elméletének segítségével, addig a hegeli idealista dialektikának az azonos szubjektum-objektum misztikus elvéhez kell folyamodnia. Az ember szubjektív tudata Hegel szerint egy folyamat terméke, melynek mozgató ereje éppen az a világszellem, melynek tudati megnyilvánulása az emberben történelmileg létrejövő tudat. A megismerés folyamata tehát nem a tudatunktól függetlenül létező objektív valóság mindig tökéletesebb megközelítése felé halad, hanem az objektum és szubjektum teljes egyesülése, az azonos szubjektum-objektum létrejötte felé. Az objektív valóság tárgyiassága ilyenmódon nem magának az objektív valóságnak szükségszerű tulajdonsága, hanem pusztán megjelenési formája annak, hogy a világszellem még nem érte el tökéletesen önmagát, még nem valósította meg az azonos szubjektum-objektumot. A tökéletes megismerés a hegeli filozófia következetes végigvitele esetén minden tárgyiasság megszűnése, minden

tárgyiasság teljes beolvadása lenne az azonos szubjektum-objektumba: tehát teljes misztikum.

Világos, hogy ez a végső következtetés teljes mértékben ellentmond a dialektikus módszer haladó irányának, mely hatalmas fegyver az objektív valóság minél tökéletesebb megismerésében. Ezzel a kérdéssel szorosan összefügg az, amit különösen Engels emelt ki élesen, mint a hegeli rendszer és módszer feloldhatatlan ellentmondását. Hegel maga természetesen túlságosan komoly tudós és a valóság túlságosan nagy enciklopédikus ismerője volt ahhoz, hogy filozófiáját ilyen misztikus badarsággal koronázta volna meg, minden tárgyiasság visszavételével a szubjektumba. De hogy ezt nem tette meg, az csak kitérés volt rendszere ismeretelméleti következményeinek végső konzekvenciái elől; módszerének és rendszerének ez az ellentmondása minden egyes fejtegetésében érezhető. Ennélfogva nem szabad, ahogy azt néhányan teszik, a hegeli filozófia materialista talpraállítását úgy elképzelni, hogy magunkévá tesszük Hegel konkrét fejtegetéseit, csak az idealizmus helyébe materializmust teszünk, csak az azonos szubjektum-objektumot a visszatükrözés elméletével pótoljuk stb. Ellenkezőleg, világosan kell látni, hogy a hegeli idealista dialektika emez alapvető ellentmondása, módszer és rendszer ellentéte mélyen befolyásolja Hegel minden egyes konkrét fejtegetését. Még akkor is és ott is a legnagyobb kritikával kell olvasni minden egyes fejtegetését, amikor és ahol Hegel mélyen és helyesen felismer bizonyos konkrét összefüggéseket, mert ezekbe is behatol módszer és rendszer emez alapvető ellentmondása. A materialista talpraállítás kötelessége, hogy az idealista dialektikát kritikailag felülvizsgálja, tehát az esztétikában is ki kell terjednie minden egyes probléma, minden egyes részlet megvizsgálására. Lenin Hegel logikájának elemzése alkalmával módszertani példaképet adott a marxistáknak ahhoz, hogyan kell ezt a materialista talpraállítást filozófiailag végrehajtani. Az esztétika egészét és részleteit illetőleg ez még mint feladat áll előttünk.

Az idealista dialektika alapvető ellentmondásából következik, hogy Hegel nem képes az esztétika helyét a filozófiai tudományokban igazán konkréten és következetesen meghatározni. A materialista dialektika számára itt nem áll fenn leküzdhetetlen módszertani nehézség; számára az esztétika visszatükrözés az általános visszatükrözés sajátos esete. A marxista esztétika feladata lesz ennek a visszatükrözésnek

kategóriáit pontosan felismerni, megfogalmazni, helyüket a visszatükrözés elméletében tudományosan meghatározni. Sztálin korszakalkotó cikkei a nyelvtudományról e kérdés számára is megteremtették a szilárd módszertani alapot.

Egészen másképp áll ez a probléma a hegeli idealista dialektika számára. Hegel Kanttal polemizálva igen helyesen leszámol a kanti esztétika formális, az esztétikai értékelést illetően agnoszticisztikus szubjektív idealista elveivel. Akkor is igaza van, amikor — ugyancsak Kanttal szemben — élesen szembefordul forma és tartalom merev kettéválasztásával, azzal a kanti koncepcióval, mely egyedül a formában látja az esztétikum elemeit. Már a hegeli logika kölcsönhatást, kölcsönös, szakadatlan egymásbaátcsapást állapít meg tartalom és forma között. Ez nagy lépés előre Kanthoz képest, de a hegeli idealista logika nem képes a tartalmi elem elsődlegességét következetesen megfogalmazni. Esztétikájában Hegel messzebb megy, különösen konkrét fejtegetéseiben, mint a *Logika* elvont meghatározásaiban: igen sokszor nagyon világosan látja — és e meglátását elemzéseiben is alkalmazza —, hogy minden esztétikai jelenségben a konkrét tartalom határozza meg a konkrét esztétikai formát. Ez annál nagyobb vívmány az esztétika történetében, mert Hegel itt a tartalmat mindig történelmileg fogja fel, mint egy meghatározott történelmi korszak vagy fejlődési szakasz szükségszerű tartalmát. Sőt, nem egy fejtegetésében ennek a történelmiségnek társadalmi mivolta is többé-kevésbbé konkréten és világosan felmerül, úgyhogy a hegeli esztétika számos fejtegetésében társadalmi tartalom és esztétikai forma konkrét dialektikájával találkozunk. Ez kétségkívül haladó, jövőbe mutató mozzanata a hegeli dialektikus módszernek.

Ilyen módon a hegeli esztétika középpontjában nem a forma, hanem a tartalom áll. Ez a módszertani megállapítás a legszorosabb összefüggésben áll Hegel ama törekvésével, hogy megszüntesse az igazság felismerése és a művészetben ábrázolt valóság kettősségét, mely minden formalista esztétikának, elsősorban a kantinak, legnagyobb gyengesége, legreakciósabb oldala. Kant ugyan nagyon igyekezett esztetikájában ezeket a szélsőséges következményeket kikerülni és az esztétikát az emberi tevékenység más területeivel (erkölccsel) szerves kapcsolatba hozni, de módszere alapirányánál fogva ez a kísérlet nem vezethetett eredményre. Kant egészen másirányú beállítottsága ellenére a reá támaszkodó újkantiánus

esztétika az esztétika különállását egészen a l'art pour l'art elméleti megalapozásáig fejlesztette tovább. A hegeli tartalmi esztétika, mint láttuk, élesen szakít ezzel a felfogással. Hegel ebben a tekintetben egy vonalon halad a felvilágosodás képviselőivel, akik nem akarták elismerni, hogy igazság és szépség között bármiféle kizáró ellentétet lehessen konstruálni. S ezáltal, hogy Hegel esztétikájában történelmileg, sőt társadalmilag konkretizálta az elsődlegesnek tekintett tartalmat, ezen a ponton továbbfejlesztette a felvilágosodás esztétikáját, belevitte a történelmi dialektika szempontjait.

Ámde sem a felvilágosodásnak, sem Hegelnek nem állott módjában igazság és szépség összefüggésének kérdését következetesen megoldani. Erre csak a visszatükrözés dialektikus materialista elmélete képes. A felvilágosodás filozófiájában igazság és szépség összefüggése és végső fokon való egysége a legtöbbször olyan kifejezést nyert, mintha az esztétikum, a szépség az elméleti igazságnak valamely kezdetleges, alárendelt formája lenne csupán, lépcsőfok az igazság tudományos, filozófiai megismeréséhez. Ezzel pedig a felvilágosodás nagy gondolkodóinak törekvései ellenére az esztétika, a művészet egész területe elveszti önállóságát, sajátlagos értékét.

Ezt a kérdést a Marx-előtti filozófia semmiképpen sem tudja megoldani. Láttuk az itt szükségképpen létrejövő két hamis végletet: az egyik az esztétika önállósága a kanti szubjektivista-formalista alapon, a másik az esztétika beleolvadása az általános ismeretelméletbe, mint az igazi filozófiai megismerés szükségszerű, de csak előkészítő szakasza.

Hegel igen nagy erőfeszítéseket tesz ez ellentmondás leküzdésére. A történelmi tartalom középpontba állítása ebben a tekintetben is egy bizonyos lépést jelent előre. Hegel felhasználja általános módszertanának, logikájának azt a vívmányát, hogy dialektikus kapcsolatot teremt jelenség és lényeg között, hogy megszünteti jelenség és lényeg merev szembeállítását, amely minden metafizikai jellegű filozófiára és így a régi materializmusra is jellemző. Az esztétikum sajátosságát abban látja, hogy a jelenségben magában adekvát módon jelenik meg a lényeg, hogy ez az összefüggés az esztétikában nem fogalmi jellegű, hanem érzékeink számára közvetlenül van adva, hogy a jelenségeken, Hegel kifejezését használva, keresztülcsillan a lényeg. Ezzel megsejtette az esztétika sajátosságának igen fontos mozzanatait. Ezeket azonban

következetesen kimélyíteni csak a visszatükrözés dialektikus elmélete segítségével lehet, mint az esztétikai visszatükrözés sajátosságait.

Láttuk azonban, hogy a hegeli filozófia a visszatükrözés helyébe azt az idealista, misztifikált dialektikus folyamatot helyezte, melynek szerinte az azonos szubjektum-objektumhoz kell vezetnie. Természetes, hogy azokat a helyes sejtésekben gazdag megállapításait, melyeket az esztetikum sajátosságáról tett, ebbe a rendszerbe építette bele. Itt most már az esztétika az azonos szubjektum-objektum magát keresésének és magát megtalálásának egyik fejlődési szakasza lesz. A hegeli filozófiában ez már azon a fokon játszódik le, amelyen a tudatosság legmagasabb színvonala el van érve, a hegeli terminológia szerint, az abszolút szellem színvonalán. Hegel itt az abszolút szellemen belül három fokozatot különböztet meg: művészetet, vallást és filozófiát. Ezeket, mint a szellem fejlődésének történelmi szakaszait, Hegel összekapcsolja a logika felépítésének szakaszaival, szemlélettel, képzettel és fogalommal, amikoris az esztétika jelenti az abszolút szellem megjelenését a szemlélet, a vallás a képzet, a filozófia a fogalom színvonalán. (A filozófia betetőzésében létrejövő ellentmondásról a hegeli módszer és rendszer között már beszéltünk.)

Hegel most már ezt a logikai konstrukciót úgy akarja összekapcsolni rendszere történelmi felépítésével, hogy a szellem minden egyes megjelenési korszakát összefüggésbe hozza bizonyos történeti korszakokkal, úgyhogy a szellem fejlődése szemlélettől fogalomig egyszerre filozófiai és történelmi folyamat legyen. Így Hegel számára a görög művészet kora jelenti a szellem megjelenési formáját a szemlélet színvonalán, amikoris ennek megfelelően a művészet a szellem akkori fejlődési fokának adekvát formája. Ugyanígy áll a helyzet képzet és keresztény vallás között a középkorban, ugyanígy fogalom és filozófia között Hegel korában. Ebből a szellemes, de felette mesterkélt konstrukcióból az a — megoldhatatlan — probléma merül fel a hegeli filozófia számára, hogy meg kell magyaráznia a művészet létezését és mivoltát a tulajdonképpeni „esztétikai korszak" (görögség) előtt és után. Így állítja be Hegel a keleti művészetet, mint olyat, melyben a szellem még nem érte el a szemlélet színvonalát, így a középkori és újkori művészetet, mint olyat, melyben a szellem már túlhaladta azt. Hegel egyes fejtegetéseiben itt kiváló

adalékokat ad a keleti és különösen a modern művészet társadalmi, ezért tartalmi, ezért formai problematikusságához. De ezek az egyes találó fejtegetések nem szüntethetik meg azt a konstruáltságot és ellentmondásosságot, mely ebben az egész rendszerben rejlik.

Itt csak két főmozzanatot emelhetek ki. Az egyik az, hogy Hegel kénytelen ahhoz a következtetéshez eljutni, hogy a szellem immár túlhaladta a művészetet, hogy a művészet elvesztette már filozófiai jelentőségét. Vagyis ha ezt a gondolatot következetesen végiggondoljuk, el kell jutni ahhoz a következtetéshez, hogy a művészet korának már vége van. A hegeli esztétika szerencséje, hogy Hegel a konkrét jelenségek megfigyelésében és esztétikai értékelésében nem vitte következetesen keresztül ezt az álláspontot. A másik mozzanat, melyre itt fel kell hívni a figyelmet, az, hogy Hegelnek mégsem sikerült az esztétika önállóságát filozófiailag megalapozni. Hiszen ha a szellem fejlődését hegeli értelemben tekintjük, akkor a művészet nála is csak előkészítő stádiuma a valóság adekvát megismerésének, a filozófia megismerésének, az azonos szubjektum-objektum létrejöttének. Az *Esztétika* itt sem tudja tehát leküzdeni azt az ellentmondást, amely már Leibniznál jelentkezett, hogy a művészet a megismerés egyik előkészítő szakasza, inadekvát megjelenési formája és nem önálló módja az objektív valóság helyes visszatükrözésének; vagyis a megismerés egy tökéletlen formája. Ez a művészet világának nyilvánvaló — viszonylagos — önállóságával az emberi tevékenységek körében semmiképpen sem egyeztethető össze. És bármennyire túlhaladja is Hegel az esztétikum meghatározásában, az egyes esztétikai kategóriák és jelenségek elemzésében elődjeit, ebben a döntő kérdésben ő sem tudja leküzdeni azt az ellentmondást, amely számukra megoldhatatlan volt.

Ezekből az alapvető ellentmondásokból következnek a hegeli esztétika összes következetlenül végiggondolt, mereven megkonstruált részletei. Hegel nagy tudása és kiváló megfigyelőképessége segítségével minden elődjénél világosabban látta az összes esztétikai jelenségek történelmi változásának szükségszerűségét. Ezt a történelmi változást természetesen már előtte sokan megfigyelték, de Vico és néhány Kant után következő gondolkodó kivételével mindenütt csak empirisztikusan figyelték meg a változásokat és nem igyekeztek ezeket szerves filozófiai összefüggésbe hozni a történelmi fejlő-

dés törvényszerűségeivel. A hegeli esztétika egyik legnagyobb érdeme, hogy kísérletet tesz az esztétika alapvető kategóriáinak hisztorizálására. Egyrészt felismeri, hogy minden stílus, mely mögött nála a társadalmi tartalomból létrejövő forma szerkezetének kérdése áll, lényegében és nem külsőségeiben történelmi. Ezért tudja a keleti, a görög, a római, a középkori stb. stílusok alapvető szerkezeti és tartalmi problémáinak mélyreható és sok tekintetben ma is helytálló elemzését adni. Másrészt azt is felismeri, hogy a műfajok nem egyszerű empirisztikus absztrakciók, sem pedig valamely plátói idea gondolati differenciálódásai, hanem a történelmi folyamat hozza őket létre, mint valamely konkrét társadalmi, történelmi helyzetből kinövő életérzés legadekvátabb kifejezéseit. Ebből pedig az is következik, hogy bár lehetséges, sőt elméletileg szükséges a különböző művészeteknek és műfajoknak rendszerét megalkotni, mégis ezek a művészetek és műfajok nemcsak hogy a különböző korszakokban különbözőképpen lépnek fel, hanem minden korszaknak megvan a maga történelmi helyzetének megfelelő uralkodó műfaja, vagy uralkodó műfajai, uralkodó művészettípusa. Sőt Hegel még oda is eljut, hogy meglássa és megállapítsa a műfajokon belül előálló történelmileg meghatározott minőségi elváltozásokat, amelyek helyenként olyan fokot érnek el, hogy lényegében új műfajt hozzanak létre. E tekintetben Hegel volt az első, aki egyrészt felismerte a modern regény új műfaji tulajdonságait, összefüggését a polgári társadalom sajátosságaival, másrészt azonban azt is felismerte, hogy ez az új műfaj lényegében semmi egyéb, mint a régi eposz megújulása a polgári társadalom alapvetően megváltozott körülményei között. Hasonló mélységgel elemzi az antik görög és a shakespeare-i dráma alapvető egységét és minőségi különbségét. Az ilyen megállapításokkal a hegeli esztétika csakugyan megveti alapjait egy tudományos esztétikának, amely egyszerre és elválaszthatatlanul elméleti és történeti.

Azonban a fent részletezett ellentmondások miatt módszer és rendszer között Hegel nem képes ezt a zseniális gondolatát következetesen keresztülvinni, a művészettörténet tényeinek megfelelően fogalmi formába öltöztetni, hanem igen sokszor arra kényszerül, hogy rendszere alapján konstrukciókat, mégpedig nem egyszer üres és merev konstrukciókat fabrikáljon. Ilyen konstrukció például az, hogy Hegel

szerint az építészet igazi korszaka a keleti művészet, amiből a görögöktől mostanáig terjedő építészeti fejlődés elméleti alábecsülése következik. Hogyha továbbá Hegel a görög művészet uralkodó formájának a szobrászatot, a romantikus művészetének pedig (a romantikus névvel Hegel a középkori és modern művészeti fejlődést foglalja össze) a festészetet és a zenét tekinti, úgy itt mély és igaz gondolatot fejez ki, mely a későbbi esztétika számára rendkívül termékennyé lett, mely azonban, úgy, ahogy ő azt esztétikájában keresztülvitte, tele van sematikus és félrevezető konstrukciókkal. Ilyen szintén a helyes megfigyelés bizonyos elemét magába foglaló megállapítása Hegelnek az, hogy a szatira korszaka a késői római irodalom. Ezt a gondolatot is eltúlozza azonban, engedvén a konstruált rendszer architektonikus követelményeinek s ezért a modern szatíra nagy alkotásait szinte teljesen elhanyagolja stb.

Végül még egy kérdést kell kiemelni: a művészetnek a természethez való viszonyát, az úgynevezett természeti szép kérdését. Mind a mechanikus materializmus, mind a szubjektív idealizmus ezt a kérdést azért nem tudja megoldani, mert mereven, egymást teljesen kizáróan állítja egymással szembe az embertől teljesen független természetet és az ember szubjektíve felfogott művészi tevékenységét. Így leküzdhetetlen ellentmondások jönnek létre. Akár azt hiszik az esztétikusok, hogy a természet minden körülmények között esztétikailag magasabbrendű emberi, művészi reprodukálásánál (Diderot), akár azt, hogy a művészet, a szép tisztára a szubjektum, a tudat terméke (Kant), az összefüggés problémái mindenképpen megoldhatatlanok maradnak. A hegeli esztétikában meglehetős határozottan lép fel az a sejtés, hogy az a természet, mely az esztétika számára mint tárgy szerepel, melyben a természeti szép megjelenhetik, társadalom és természet kölcsönhatásának területe. Hegel idealista beállítottságánál fogva azonban nem képes ezt a termékeny gondolatot dialektikusan végiggondolni, gyakran visszaesik az idealizmus természetet megvető felfogásába és így ez a fontos probléma egyes zseniális sejtések ellenére nála is megoldatlan marad. Ezt a kérdést is csak a marxizmus képes megoldani. Amennyiben Marx felismeri és gazdaságilag konkretizálja a társadalom anyagcseréjét a természettel, ezt az egész problémakört kiemeli a puszta sejtések köréből és lehetővé teszi annak tudományos tárgyalását az esztétika számára is.

Ez a kérdés Sztálin nyelvtudományi cikkeiben kap végleges megoldást, ama megállapítás segítségével, hogy a felépítmény (tehát a művészet) nem közvetlenül kapcsolódik a termeléshez és így a természethez, hanem kizárólag az alapon, a termelési viszonyokon keresztül. Itt világosan kifejezést nyer az a tudományos elv, amelynek segítségével az esztétika eme, fennállása óta folyton kísértő egyik alapproblémáját tudományosan meg lehet oldani.

4

Az esztétika materialista talpraállítását csak Marx és Engels vihették keresztül. Hegel követői, amenyiben idealisták voltak, csak eltúlozták rendszerének hibáit, rendesen visszafejlesztették objektív idealizmusát szubjektív idealizmussá, módszerének és rendszerének ellentmondásait eldurvították vagy elvizenyősítették. És amikor Feuerbach Hegel ellen igen sokszor helyes bírálatot gyakorolt, azt mégiscsak a régi, a mechanikus materializmus ismeretelméleti álláspontjáról tette, és így nem volt képes valóságos konkrét javításokat keresztülvinni, az ellentmondásokat igazán megoldani. Az, amit Engels Feuerbach filozófiájának, nevezetesen vallásfilozófiájának és etikájának szemére vet, teljes mértékben érvényes arra a kritikára, melyet Feuerbach a hegeli esztétika felett gyakorol és főleg érvényes a hegeli esztétikát továbbfejleszteni kívánó kísérleteire.

Ha ilymódon felismerjük, hogy a hegelianizmus felbomlása, akár Hegel idealista követőiről és kritikusairól, akár mechanikus materialista ellenfeleiről beszélünk, nem volt képes a hegeli esztétika alapvető hibáit kiküszöbölni, ez még nem jelenti, hogy a hegelianizmus felbomlása ezen a területen teljesen jelentéktelen mozgalom lett volna. Ellenkezőleg, a harmincas és negyvenes évek Németországában, de különösen az orosz forradalmi demokratáknál, Belinszkijnél, Csernisevszkijnél és Dobroljubovnál a hegeli esztétika bírálata és a jövő számára termékeny elemeinek felhasználása fontos szerepet játszott.

Németországban e korszak legnagyobb költője, Heine, sokat foglalkozott a hegeli esztétika bírálatával, újjáértékelésével és továbbfejlesztésével. Heine számára a legfontosabb kérdés volt túlhaladni Hegelnek azt a koncepcióját, mintha a világ művészetének fejlődése a jelenkorban már véget ért

volna. Heine azt a korszakot, amelyet Hegel a művészet fejlődésének végső betetőző korszakának tekint, a Goethe korszakát „művészeti korszaknak" (Kunstperiode) nevezi és a történelmi fejlődést abban látja, hogy ez a „művészeti korszak" végetért ugyan a történeti események, nevezetesen a júliusi forradalom által megindult forradalmi fejlődés következtében, ez azonban távolról sem jelenti Heine szemében a művészet fejlődésének végét, hanem ellenkezőleg, egy új korszaknak, a forradalmi művészet korszakának megindulását. (Heinevel egyidőben Belinszkij nagyon hasonlóan fogta fel az orosz irodalom fejlődését, amennyiben Puskinnal lezárt egy korszakot és Gogolyban látta az új kritikai realizmus megindulásának korszakát. Belinszkij annyiban áll felette tisztánlátásban Heinenak, hogy ő a társadalomkritikai realizmust helyezi e korszak esztétikájának középpontjába, amit Heine, a német viszonyok hátramaradottsága miatt kevésbbé tisztán látott).

Németországban a hegeli esztétika baloldali kritikája a fiatal Bruno Bauer működésében érte el csúcspontját, aki akkor a fiatal, filozófiailag még az idealizmus álláspontján álló Marx-szal szoros barátságban és részleges együttműködésben állott. A fiatal Bruno Bauer, mint az akkori baloldali hegeliánusok szélsőséges képviselője, igyekezett kidolgozni a hegeli filozófia haladó oldalait. Ezeket azonban, helytelenül, úgy fogta fel, mint a Hegel tulajdonképpeni, de elrejtett és elhallgatott, „ezoterikus" filozófiáját, míg Hegel reakciós oldalaiban puszta külsőséges alkalmazkodást látott kora viszonyaihoz. (Marx röviddel ezután, 1843-ban, élesen fellépett ez ellen a Hegel-felfogás ellen). Bauer Hegelt, mint kereszténység-ellenest, ateistát, mint a francia forradalom tisztelőjét és propagandistáját fogta fel. Az esztétika területén felhasználta Hegel éles állásfoglalását korának reakciós romantikája ellen és Hegel ilyenirányú kijelentéseit egy összefoglaló brossúrában adta ki. A fiatal Marx akkoriban támogatta Bauer ezirányú tevékenységét. Marx saját esztétikai természetű művei fejlődésének ebből a korszakából (*„A vallásos művészetről", „A romantikáról"* 1841—42) sajnos csak tervek maradtak; számos esztétikai könyvhöz és művészettörténethez írott jegyzetei és megjegyzései mutatják, milyen komolyan foglalkozott ezekkel a tervekkel.

Az orosz forradalmi demokraták az esztétika megújításáért vívott harcukat jóval magasabb színvonalon vették

fel, mint Heine, nem is szólva Bauerről. Itt nem áll módunkban filozófiájuknak pozitív irányát és koruk forradalmi mozgalmának fejletlenségéből származó határait részletesen fejtegetni. Csak annyit kell kiemelnünk, hogy ők megtették az utat az idealizmustól a materializmushoz és a materializmus filozófiai felfogásában igen gyakran messze túlmentek forradalmi következetességben és a dialektikához való közeledésben Feuerbachon. Ez a túlmenés természetesen sokkal határozottabban és konkrétebben nyílvánul meg e nagy gondolkodók egyes esztétikai fejtegetéseiben, mint ismeretelméletükben és az esztétika általános elveinek kidolgozásában. Ez utóbbi területen természetszerűleg nem egy tekintetben még a régi materializmus álláspontján állanak, mint minden Marx-előtti gondolkodó.

Annál határozottabban nyílvánul meg ez a közeledés a materialista dialektikához a konkrét esztétikai fejtegetések területén. Itt fokozott mértékben áll rájuk, amit Engels Diderotról mondott. Ilyen értelemben bírálják a hegeli esztétikát és különösen annak a jobboldali liberalizmus és a szubjektív idealizmus irányába elhajló követőit. (Csernisevszkij kritikája Vischerről). Dialektikus éleslátásukat azonban legjobban a konkrét irodalmi problémák felvetésében és megválaszolásában mutatják be. Belinszkij nagyjelentőségű új periodizálásáról már volt szó. Ennek elméleti jelentősége abban rejlik, hogy az orosz forradalmi demokraták dolgozták ki először konkréten a kritikai realizmus alapelveit és ezzel megvetették a 18—19. század irodalma és művészete helyes értékelésének elméleti alapjait. Ezzel pedig messze túlmentek nemcsak Hegelen, aki ezt a problémát alig látta, hanem Feuerbachon is, aki elvont Hegel-kritikája miatt nem volt képes a korszak új problémáit megfelelő módon tekintetbe venni és elméletileg megfogalmazni.

Ezek a forradalmi demokraták természetesen csak szélső balszárnyát alkották azoknak az áramlatoknak, amelyek közvetlenül vagy közvetve a hegeli esztétika kritikájából, a hegelianizmus felbomlásából indultak ki. Azoknak az esztétikusoknak legnagyobb része, akik filozófiailag Hegelhez csatlakoztak és tanításait idealista értelemben akarták továbbfejleszteni, a liberalizmus táborában állott. (F. Th. Vischer, Rosenkrantz, Ruge, Rötscher, Hotho stb.). Mindaddig, amíg Németországban 1848 előtt a polgári forradalom ideológiai előkészítése volt a központi kérdés, ezek a filozófusok, noha

számos kérdésben a hegeli esztétikát inkább visszafejlesztették, mint továbbfejlesztették, bizonyos kérdésekben viszonylag haladó irányt képviseltek. Kísérletet tettek — persze liberális, felemás módon — a modern polgári művészet sajátos, új jegyeit filozófiailag felderíteni és mint új esztétikai kategóriákat megfogalmazni. (A rút esztétikája Rugenál, Rosenkrantznál stb.).

Miután azonban 1848-ban a burzsoázia elárulta saját forradalmát, a polgári forradalmat, teljes mértékben kibontakoznak a hegeliánus esztétikusok reakciós vonásai. A történelmi fejlődés dialektikája lapos pozitivizmussá züllik le, az esztétika ismeretelméleti megalapozása Hegeltől visszamegy Kant felé, a szubjektív idealizmus felé, sőt még ezen túl az irracionalista miszticizmus irányában. Legvilágosabban látható ez a fejlődés ennek az irányzatnak leghíresebb képviselőjénél, Vischernél, aki, mint úgynevezett orthodox hegeliánus kezdte meg pályafutását, és utolsó fejlődési korszakában a modern, irracionalista élményesztétika előfutárjává lett.

A 48 utáni fejlődést filozófiailag az jellemzi, hogy Hegel teljesen háttérbe szorul, hogy, Marx szavait használva, Hegelt mint „döglött kutyát" kezelik. Kant és Schopenhauer uralkodnak a filozófiában, ennek megfelelően az esztétikában is. A később megindult mozgalom Hegel megújítására először Angliában, Olaszországban stb. egyértelműen reakciós jellegű volt. Elég olyan ismert esztétikusokra utalni, akik kifejezetten Hegel hatása alatt állnak, mint Taine, és főleg Benedetto Croce. Az imperialista korszak hegelianizmusa még határozottabban hozza felszínre ezeket a reakciós tendenciákat. Glockner, aki ez irányzaton belül a legtöbbet foglalkozott esztétikával, a hegeli esztétikát a Bismarck-követővé vált irracionalista Vischer reakciós színvonalára akarja lesüllyeszteni.

5

Egyedül Marx és Engels materialista bírálatában és talpraállításában lehetett megőrizni a hegeli esztétika eleven, termékeny magját és így hasznosítani a további fejlődés számára mindazt, ami az esztétika tudománya számára haladó jellegű. Marx és Engels egész életükön keresztül behatóan foglalkoztak az irodalom és a művészet problémái-

val, de sohasem volt idejük arra, hogy ezeket a nézeteiket rendszeresen összefoglalják, vagy a hegeli esztétika bírálatát összefogóan adják. (Tudvalévő, hogy Marx könyvet akart írni Balzacról, ez azonban terv maradt és még jegyzetek formájában sincs lerögzítve). Mindazonáltal a hegeli esztétika materialista talpraállításának alapelvei Marx és Engels egyes konkrét kérdésekben tett nyilatkozataiból egészen világosan áll előttünk.

A hegeli esztétika eme kritikáját Marx és Engels természetesen az egész hegeli filozófia bírálatával kapcsolatban hajtják végre. Már a fiatal Marx szembefordul a *Fenomenológia* bírálatában Hegel kétirányú alapvető hibájával, „a kritika nélküli idealizmus" és a „kritika nélküli pozitivizmus" hibájával. Ugyanezekben a fejtegetéseiben Marx, mint láttuk, nagy érdeméül tudja be Hegelnek, hogy ő az emberi munkában látja az ember önmaga megteremtésének, emberré válásának alapját. Ugyanakkor azonban világosan látja és élesen bírálja e felfogás idealista korlátait és a belőlük következő eltorzulásokat. Azt mondja: „Az a munka, melyet Hegel egyedül ismer és elismer, az *elvont szellemi munka.*" Ennek következtében Hegelnél minden összefüggés, még ha zseniálisan sejti is a helyeset, fejtetőre állítva jelenik meg. Hegel minden előző esztétikusnál erélyesebben törekedett arra, hogy filozófialilag megalapozza az esztétikai kategóriák objektivitását. De az ő elmélete a tartalom elsődlegességéről mégis csak az abszolút szellemnek önmagában való tükröződése és nem a tudatunktól függetlenül létező objektív valóság visszatükrözése a történelmileg változó ember tudatában. Ezzel Hegel mind az igazi objektivitást, mind az igazi történelmi folyamatot puszta látszattá torzítja el. Marx azt mondja: „Mivel az abszolút szellem csak *post festum*, a filozófusban mint teremtő világszellemben válik *tudatossá*, azért az, hogy ő a történelmet csinálja, csak a tudatban, csak a filozófus véleményében és képzetében, csak a spekulatív képzelődésben létezik." Csak a materialista dialektika, mely nem az absztrakt szellemi munkát teszi meg az ember emberré levésének és fejlődésének alapjává, mint Hegel, hanem az igazi materiális munkát, csak a materialista dialektika képes esztétikai kérdésekben is helyesen, tudományosan megfogalmazni a valóságot. Csak ebben a filozófiában lehet a mindenkori világállapot társadalmi objektivitását, az ember társadalmi aktivitásának szerepét a művészet létrejöttében és fejlődésében helyesen megérteni, anélkül, hogy azért az ember viszonyát

a természethez mereven és helytelenül elválasztanánk társadalmi tevékenységétől. Egyedül a munka marxi felfogása adhatja meg azoknak a leküzdhetetlen nehézségeknek materialista megoldását, melyek Hegel nem egyszer zseniális sejtéseivel kapcsolatban felmerülnek. Ezt azért teheti, mert a marxi munkafelfogásban bennefoglaltatik a társadalom anyagcseréje a természettel, tehát mind a munka kategóriáinak összefüggése azok természeti előfeltételeivel, mind ez előfeltételek megváltozása a munka társadalmi fejlődésével kapcsolatban.

Azáltal, hogy Marx a művészetet dialektikusan, mint az objektív valóság tükrözését fogja fel, eltűnnek mindazok az álproblémák és misztifikációk, melyeknek alapja a hegeli idealizmus. Az esztétikai kategóriák viszonya a történelmi valósághoz, az abszolút és a relatív itt érvényesülő dialektikája Marxnál igazán konkrétté és elevenné válik, elvet minden idealista merevséget és konstruáltságot. Csak egy példát hozunk, a valamely korszakban uralkodó művészet vagy műfaj dialektikus felfogását. Láttuk, hogy ebben a kérdésben Hegel nem egyszer megrekedt abban, hogy a jelenséget mereven és mesterkélten hozzárendelte valamely korszakhoz és erőszakot tett a történelmi élet gazdagságán; például amikor az építészetet mint a keleti művészet tipikus művészetét fogta fel, vagy amikor a regényben látta, a modern polgári korszak uralkodó műfaját. Hegelt arra kényszeríti rendszere, hogy ezt az uralkodó műfajt egyedül abban a korszakban szerepeltesse, amely létrehozza, amely uralkodóvá teszi. Ez bekövetkezik még akkor is, ha Hegel éppen a regényben az antik éposz modern megfelelőjét látja, a középkori lovagi epika felbomlásának termékét. Marx és Engels azonban azt is látják, hogy mennyire konkréten és mennyire társadalmilag szükségszerűen lépnek fel különböző időkben a regény tökéletlen előfutárjai, amelyek azonban, szintén társadalmi szükségszerűségből, nem juthattak a műfaj teljes kibontakozásáig. Így ír Engels a késői ókor regényeiről, amelyekben az idillikus szerelem csak a hivatalos társadalom periferiáján játszódhatott le, amelynek hősei kizárólag rabszolgák, akik tehát a szabad polgárok életmegnyilvánulásaiban, társadalmi életében nem vehetnek részt. Ezzel Engels egyrészt megmutatja, hogy az antik társadalom periferiáján e társadalom felbomlásából létrejöhetnek a regény csírái, másrészt azonban azt is felismeri, hogy itt csak csírák jöhet-

nek létre. Az ilyen megállapítások, melyeket a dialektikus materializmus tett lehetővé, túlhaladják a művészet hegeli történelmi elméletének idealista merevségeit. S ezzel Engels egyúttal előre megcáfolta a műfajok modern vulgérszociológiai elméleteit, amelyek az ilyen kezdeteket elvont, formalisztikus módon egy színvonalra helyezik e műfaj klasszikus megjelenési formáival és ezért történelmi relativizmusba torkolnak. A marxizmus társadalom- és történelem-elmélete teszi ilyen módon igazán konkrétté a művészet viszonyát a maga társadalmi alapjához és annak változásaihoz. Míg Hegelnél itt csak a helyes összefüggések időnkénti, olykor zseniális sejtéséről lehetett szó, addig Marx és Engels már tudományosan megalapozott elméletet adhatnak ezekről az összefüggésekről.

Hegel idealista történetfelfogása nemcsak szegényebb, elvontabb és merevebb a valóságnál, még olyan esetekben is, melyekben megsejtette a valóságos összefüggéseket, hanem igen sokszor a valóság eltorzításához vezet és ez az eltorzítás úgyszólván mindig reakciós irányban történik. Ismét csak egy lehetőleg egyszerű példát emelünk ki. Hegel helyesen látott az emberek szabad cselekvési lehetőségeiben, abban, hogy ez különösen a korai antikvitásban létezett, a művészet számára kedvező társadalmi jelenséget. De ennek a gondolatnak idealista túlfeszítése következtében olyan elkésett középkori alakokban, mint Götz von Berlichingen vagy Franz von Sickingen hasonló „héroszokat" látott és emez álláspontja következtében dícsérte a fiatal Goethet szerencsés témaválasztása miatt. Marx is úgy tartja, hogy Goethe témaválasztása helyes volt és azt Lassalle mereven elvont állítólagos haladást támogatásával szemben megvédelmezi. De ő természetesen Götz von Berlichingenben nem „héroszt" lát, hanem „nyomorult fickót", a történelem által tönkremenetelre ítélt osztálynak, a lovagságnak képviselőjét. Hegel és Lassalle ítéletei hasonló idealista egyoldalúságot és merevséget mutatnak, noha Hegel történelmi belátása magasan a Lassalle-é fölött áll. De csak a materialista dialektikus Marx érti meg a történelmi fejlődés bonyolult meghatározottságait, azt, hogy Götz von Berlichingen éppen hitványsága révén válik a maga osztályának tipikus képviselőjévé egy fontos történelmi helyzetben és hogy ezt Goethe — noha természetesen nem volt tisztában a történelmi összefüggésekkel — zseniálisan ábrázolta.

Ilyen összefüggésekkel szemben az idealista dialektika tehetetlen. Mivel a művészet fejlődését Hegelnél a „szellem" mozgásának belső dialektikája hajtja, természetes, hogy nála a kiváló művészeknek szükségképpen közvetlenül és adekvátan kell kifejezniök ennek a fejlődésnek értelmét. Marx és Engels materialista dialektikája a művészetben az objektív valóság visszatükrözésének sajátos formáját látja. Ez a visszatükröződés tehát, ahogy ezt fentebb Goethénél láttuk, más utakon járhat, más, távolabbi és magasabb célokat érhet el, mint azok voltak, melyek a művésznek magának képzeteiben közvetlenül éltek. Gondoljunk Engels kiváló meghatározására Balzac művészetéről: „Hogy Balzac ilyenódon saját osztályrokonszenve és politikai elfogultsága ellen kényszerűl cselekedni, hogy kedves nemesei elbukásának szükségességét *látta*, s őket mint olyan embereket festi, akik nem érdemelnek különb sorsot és hogy a jövő igazi embereit ott *látta*, ahol az akkori időkben kizárólag találhatók voltak — az én szememben ez a realizmus egyik legnagyobb diadala és az öreg Balzac egyik legnagyszerűbb vonása."

Egyedül a materialista dialektika képes a művészet, a nagy művészet tárgyalásánál a valóság ilyen mély megértéséig hatolni. Azért képes erre, mert az osztályharc marxi elmélete egyúttal az emberiség ellentmondásos fejlődésének dialektikus elmélete. Noha Hegel módszere az ellentmondást helyesen minden filozófiai fejtegetésének középpontjába helyezi, noha az ő zsenijének néha sikerül a fejlődés valóságos összefüggéseit helyesen látni, mégsem tudhatta annak valóságos dialektikáját felfogni. Ezáltal azonban számára a művészet fejlődésének legfontosabb és legnagyobb problémái közül nem egy megoldhatatlanná vált. Ismét csak egy példát hozunk. A 17. század holland festészetének elemzését Hegel esztétikájában sokan joggal nagyrabecsülték, elsősorban Plehanov, mint fontos és új stílussajátosságoknak társadalmi-történelmi helyes magyarázatát. De a hegeli esztétika határai számára jellemző, hogy ő itt csak azokat a festőket képes esztétikailag megérteni és méltányolni, akik ezt a hatalmas gazdasági, politikai és kulturális fellendülést a polgárságon belül egyenesen és problémátlanul juttatták kifejezésre művészetükben. Ugyanezek a társadalmi viszonyok hozták létre azonban, mint tragikus alakot, Hollandia legnagyobb festőjét, Rembrandtot, és éppen ezek a társadalmi körülmények voltak alapjai Rembrandt festészete tra-

gikus jellegének. Ennek megértésére a hegeli idealista dialektika nem volt, nem lehetett képes.

A hegeli esztétika ilyen módszertani és társadalmi tartalmú teljes átalakulása minden konkrét problémánál megnyilvánul, még olyanoknál is, ahol Marx Hegel kérdésfeltevésével és történelmi értékelésével többé-kevésbbé egyetért. Az antikvitás művészete, különösen Homéros epikája, Marx számára is, hogy az ő szavait használjuk „mérték és elérhetetlen példakép." De csakis azáltal, hogy Marx és Engels felfedték a nemzetségi társadalomnak és felbomlásának törvényeit, csakis ezáltal foglalja el a görög művészet mint az emberiség fejlődése „normális gyermekkorának" kifejezése a maga igazi történelmi helyét. Marx és Engels is úgy látják, hogy ez a korszak végérvényesen a multé. Ebből azonban számukra nem következik pesszimizmus a jelen és a jövő művészetét illetőleg, mint Hegelnél. Még kevésbbé az antik művészet üres, formalisztikus, akadémikus utánzása, mint Hegel legtöbb idealista követőjénél és a legkevésbbé sem eltérés ezektől a normáktól, mint a hanyatló burzsoázia esztétikai elméletében és művészi gyakorlatában. Az emberiség fejlődésének szocialista perspektívája, annak felismerése, hogy az osztályharc szükségképpen a proletariátus diktatúrájához vezet, ez világítja meg először helyesen a művészet fejlődésének multját, jelenét és jövő perspektíváit.

A régi nagy művészet, az antikvitás, Shakespeare stb. helyes értékelése a legszorosabban összefügg a jelen és a jövő helyes értékelésével. Láttuk, hogy Hegel mélyen betekintett a modern polgári művészet problematikájába. Marx még erélyesebben aláhúzta ezt a problematikus vonást és történelmi materialisztikus magyarázatot ad neki: „A tőkés termelés például bizonyos szellemi termelési ágakkal, így a művészettel és költészettel ellenségesen áll szemben". Hegel számára azonban ebből az értékelésből, a problematika ilyen felismeréséből az következett, hogy a „szellem" meghaladta már az esztétikum színvonalát, vagyis az, hogy a művészet minden igazi virágkora végérvényesen lehetetlenné vált. Marx ellenben világosan látta, hogy a kapitalizmus megdöntése az egész emberi kultúrának és benne a művészetnek hatalmas új fellendülést kell hogy adjon. A jövőnek, ez az új, szocialista perspektívája új megvilágítást ad a polgári korszak művészetének is. Marx ugyan nagyjából egyetért

azzal, ahogy Hegel Cervantest, Shakespeare-t és Goethet értékeli, ugyanakkor azonban erélyesen előtérbe állítja a polgári korszak társadalomkritikai realizmusát, elsősorban Fielding, Balzac és az orosz realisták művészetét, amely irányzat Hegel esztétikája részére úgyszólván egyáltalában nem létezett.

Elméletileg itt is sokkal többről van szó, mint egyes kiváló művészek helyes értékeléséről. Marx álláspontjának igazi értelme, hogy felfedi a kapitalista társadalom ellentmondásosan jelentkező előrehaladásában a művészet haladó, forradalmi jelentőségét. Hegel koncepciója e korszak művészetéről szükségképpen csak rezignált lehetett, olyan rezignált tendenciák dicsőítése, mint amilyenek az öreg Goethe művészetében jelentkeztek. Ha Marx és Engels a 18—19. század nagy realistáinak jelentőségét erőteljesen az előtérbe állítják, ha Shakespeare nagy realizmusában aktuális példaképet látnak arra, hogyan kell a népforradalmakat művészileg ábrázolni, akkor emögött az az elméleti kérdés rejlik, hogy a hegeli esztétika alapját képező felfogást „a történelem végéről" a materialista dialektika segítségével kritikailag megsemmisítik.

Ez a bírálat viszont a hegeli műfajelmélet materialista túlhaladását is magába foglalja, ez elmélet szűk, idealista korlátainak felrobbantását. Hegelnél például a tragédia tipikus hőse az, aki a régi társadalmi rendet védelmezi az előretörő új társadalmi elvek ellenében. Marx és Engels nem tagadják az ilyen tragikus típus létezését, de Lassalle-lal való vitáikban rámutatnak arra, hogy emellett létezik még egy másik, új típusa is a tragédia hősének: a társadalmilag szükségszerű hősi illúzió tragédiája a mult forradalmáránál: Thomas Münzer tragédiája, a korán jött forradalmár tragédiája. Hegelnél, mint arra rámutattunk, a szatíra kizárólag a felbomló antikvitás műfaja. Marx és Engels kimutatják, hogy a kapitalista társadalom ellentmondásainak, hazugságainak és képmutatásainak szatirikus kritikája Diderot-nál és Balzacnál, Heinenél és Scsedrinnél éppen a modern polgári irodalom számára rendkívül jellemző stb., stb. Itt is láthatjuk, hogy minden ilyen konkrét értékelési vagy műfajelméleti kérdés szükségszerűen következik a társadalmi fejlődés idealisztikus, illetve dialektikus materialisztikus szemléletéből, vagyis hogy a hegeli esztétika materialista átdolgozása nem szorítkozhatik néhány alapvető elv materialista

bírálatára, hanem ki kell terjednie Hegel valamennyi konkrét fejtegetésére egyes stílusokról, műfajokról vagy művészekről.

A hegeli idealista esztétikának ezt a materialista talpraállítását itt csak fővonásaiban tudjuk inkább jelezni, mint jellemezni. Marx és Engels kritikai megjegyzéseinek, az esztétika tudományos továbbvitelének igazi jellemzésére egy ilyen, szükségképpen rövidre fogott bevezetés nem lehet alkalmas. Ehhez olyan alapvető tanulmányra volna szükség, mint amilyen Lenin bírálata Hegel *Logikájáról*. Ilyen tanulmány sajnos a marxista-leninista irodalomban még kevés van, noha Lenin megteremtette ennek módszertani alapjait, noha Engels világosan kifejtette, hogyan nem szabad Hegelt bírálni, ha azt akarjuk, hogy a benne rejlő termékeny magot a jövő számára hasznosíthassuk. Engels ezt írja Konrad Schmidtnek: „Semmiesetre sem szabad Hegelt úgy olvasnia, ahogy Barth úr olvasta, nevezetesen, hogy a mellébeszéléseket és olcsó fogásokat fedezze fel, amelyek Hegel számára a konstruálás eszközéül szolgáltak. Ez iskolásfiúknak való munka. Sokkal fontosabb, hogy a helytelen formában és a mesterkélt összefüggésben megtalálja a helyeset és zseniálisat. Igy az egyik kategóriából vagy ellentétből a következőbe való átmenetek csaknem mindig önkényesek... Ezeken sokat töprengeni időpazarlás volna." Engels eme negatív és Lenin pozitív útmutatásai nagy segítséget nyujthatnak abban, hogy Hegel esztétikáját helyesen, marxista szellemben tanulmányozzuk.

6

Nem véletlen, hogy az esztétikáról szóló marxista irodalom, különösen az, amely Marxnak a hegeli esztétikához való viszonyával foglalkozik, ilyen szegényes. A II. Internacionale korszakának hagyományai éppen ezen a területen voltak a legkártékonyabbak. A II. Internacionale teoretikusai részére Hegel valóban „döglött kutya" volt. Még egy olyan kiváló, esztétikailag oly művelt, az irodalomban olyan mélyen járatos marxista is, mint Franz Mehring, bár néha elejt egy-egy semmitmondó bókot Hegel egyetemes tudásáról, Kant esztétikájában látja e terület alapvető elméleti munkáját. Plehanov sokkal behatóbban és mélyebben foglalkozott Hegel esztétikájával. De az ő tárgyalása sem veti fel a hegeli esztétika materialista bírálatának és felhasználásának elvi kérdéseit,

nem tér ki ezeknek az elveknek konkrét módszertani és elméleti következményeire. Amit Lenin, aki nagyon elismerte Plehanov érdemeit ebben a kérdésben, kritikailag mond róla, t. i., hogy Plehanov a hegeli filozófia számos kérdésével igen behatóan foglalkozott, de a döntő problémákra nem tért ki, teljes mértékben áll Plehanov viszonyára a hegeli esztétikához.

Csakis az az éles kritika, amellyel Lenin és Sztálin a II. Internacionale egész elméletét illette, az a zsenialitás, amellyel a marxizmus elveit az imperializmus, a világháború és a proletárforradalom korszakára alkalmazták, tette lehetővé a marxizmus továbbfejlesztését az esztétika területén is. Ebből a nagy kérdéskomplexumból itt természetesen csak azt a néhány kérdést érinthetjük, amelyek a hegeli esztétikával szoros összefüggésben állanak.

Az első ilyen kérdés az objektív valóság visszatükrözésének dialektikus felfogása. Lenin kifejtette, hogy míg Marx idejében a dialektikus materializmus megállapítása és kibontakozása terén a dialektika kérdése állott előtérben, addig az imperialista korszakban az elmélet és a módszer materialista oldalára kellett a hangsúlyt vetni. Az imperialista korszak reakciós idealizmusa felett gyakorolt megsemmisítő kritikában Lenin részletesen kifejtette és továbbfejlesztette a visszatükrözés elméletét. Az idealista filozófiára csak úgy lehetett igazán halálos csapást mérni, ha egyszersmind élesen elhatárolódott a régi mechanikus és a dialektikus materializmus visszatükrözési elméletei közötti különbség. Lenin ezt a kérdést főképpen az ismeretelmélet, a logika területén fejtette ki; alapvető megállapításai azonban döntő jelentőségűek az esztétika materialista szellemben való továbbfejlesztése számára is. Így Lenin éppen a hegeli logika kritikájával kapcsolatban világosan rámutat arra, hogy a logika viszonylag legállandóbb, évezredeken át visszatérő elvont formái, nevezetesen a következtetés formái, elvont módjai a valóság visszatükrözésének. Ennek a lenini megállapításnak alkalmazása a művészet viszonylag állandó formáira, például a műfaji formákra, helyezi csak igazán materialista alapokra az esztétika elméletét.

Az esztétika területén Lenin ezt a kérdést bizonyos konkrét jelenségek elemzésével kapcsolatban alkalmazta: nevezetesen Tolsztojról írt alapvető tanulmányaiban. Itt, anélkül, hogy Engels már idézett fejtegetéseit ismerhette volna (Engels

emez írásai csak Lenin halála után jelentek meg), ugyanazt az elvi álláspontot foglalja el, mint Engels Balzacot illetőleg, de az osztályharc fejlettebb körülményei között működő írót elemezvén, konkretizálja és továbbfejleszti a marxizmusnak ezt az Engels-féle alkalmazását.

A másik fontos kérdés, melyre a figyelmet rá kell irányítani, a szubjektum aktivitásának szerepe. Mint láttuk, ezt a kérdést a régi materializmus elhanyagolta; a szubjektív idealizmus teszi fel az esztétikában is ezt a kérdést, de a szubjektív idealizmussal együttjáró formalizmus következtében az aktivitás fogalmából kiesik az egyén valóságos társadalmi szerepe és vele együtt a művészet minden társadalmi tartalma. Nem véletlen, hogy Kant a szép fogalmát az érdeknélküliséggel kapcsolja össze. Hegel objektív idealizmusa a tárgyalás középpontjába állítja ugyan a művészet társadalmi és történelmi tartalmát, de megáll e tartalom objektív ábrázolása mellett; az aktivitás szinte kizárólag a művészi alkotás folyamatára szorítkozik, és a műalkotás társadalmi aktív szerepe, a művészet társadalmi szerepe elvész vagy a legjobb esetben messze alatta marad a valóságnak. Marx és Engels, mint láttuk, ebben a tekintetben is felismerik és bírálják a hegeli dialektika idealista korlátait. Engels fejtegetése a tendencia-költészetről már lerakja alapjait a művésziség és a társadalmi aktivitás szerves, elválaszthatatlan kapcsolatának.

Lenin ebben a kérdésben messze túlmegy Engels meghatározásain és, továbbfejlesztvén a marxizmust, lerakja ennek a kérdésnek igazán tudományos alapjait. Fiatalkorában a polgári objektivista Sztruve elleni polémiájában pontosan meghatározza minden materialista helyes filozófiai megnyilvánulását, társadalmi pártosságát: „Másrészt a materializmus, hogy úgy mondjuk, magában foglalja a pártosságot, amely arra kötelez, hogy az események minden megítélésénél közvetlenül és nyiltan egy bizonyos meghatározott társadalmi csoport álláspontjára helyezkedjünk.“ Ugyanakkor azonban a lenini átfogó gondolkodás nem tűri meg, hogy ebből a nyilt és határozott szubjektív állásfoglalásból szubjektivista következtetéseket vonjanak le. Ugyanebben a polémiában arra is rámutat, hogy a polgári objektivizmus mint objektivizmusra való törekvés is elmosott, elvont, tökéletlen. A dialektikus materializmus tehát ugyanakkor, amikor a pártosságot megköveteli, egyszersmind az objektív valóság

tökéletesebb, objektívebb visszatükrözését is múlhatatlanul szükségesnek minősíti: „A materialista tehát egyrészt következetesebb az objektivistánál és mélyebben, teljesebben érvényesíti objektivizmusát. Nem szorítkozik arra, hogy rámutat a folyamat szükségszerűségére, hanem megmagyarázza, hogy melyik társadalmi gazdasági alakulat képezi ennek a folyamatnak a tartalmát, *melyik az az osztály*, amely ezt a szükségszerűséget meghatározza." Lenin ebben a polémiában nem hivatkozik kifejezetten az esztétikára; ez az alapvető elméleti meghatározás azonban kétségtelenül lehetővé teszi az esztétika, a hegeli esztétika, minden kérdésének a dialektikus materializmus szellemében történő bírálatát és megoldását.

Leninnek ezeket a tanításait Sztálin vitte tovább és konkretizálta a mai idő nagy problémáira. Itt is csak néhány alapvető elméleti szempontot emelhetünk ki, amelyeknek ismerete nélkülözhetetlen, ha a hegeli esztétikát helyesen és eredményesen, a marxizmus-leninizmus szellemében akarjuk tanulmányozni és bírálni, racionális magját a jövő számára hasznosítani. Mindenekelőtt kiemelendők Sztálin alapvető fejtegetései az új és a régi harcáról, mint minden dialektikus fejlődés főtörvényszerűségéről. Különösen fontos itt arra rámutatni, hogy Sztálin szerint az új, a fejlődő akkor is fontosabb a réginél, az elhalónál, ha az adott pillanatban még gyengébb, kevésbbé kifejlett mint ez. Ennek az elvnek a segítségével lehet a művészetek fejlődését, az esztétikai elméletek harcát a társadalom egész fejlődésébe szervesen beleilleszteni, a változást többé nemcsak ott látni, ahol óriási minőségi különbségek váltak nyilvánvalóvá (antik és shakespeare-i dráma Hegelnél), hanem irodalom és művészet mindennapi életének minden egyes szakaszában. A stílus, a műfajok fejlődése ilyenmódon teljesen elveszti statikus, hogy úgy mondjuk múzeális, tisztán összehanolító jellegét, hanem, mint az emberi társadalom ellentmondásos, harcos jelensége áll előttünk. S ezzel szorosan összefügg, hogy ezt a fejlődést nem a multba tekintve szemléljük, ahogy ezt Hegel tette, hanem mint olyan folyamatot, mely a művészet jövőjét van hivatva megvalósítani. Ennek alapelvei már Marxnál és Engelsnél világosan ki voltak fejtve, de Sztálin fejtegetései az új és régi harcáról lényegesen konkretizálják és továbbfejlesztik a marxizmus-leninizmus esztétikai elméletét is.

Ugyanilyen korszakos jelentőségű Sztálinnak a nyelvtudomány kérdéseiről írott munkája. Itt a marxizmus szellemében kétségbevonhatatlan világossággal felépítménynek minősíti az irodalmat és a művészetet, tudományosan meghatározza helyüket az emberi tevékenységek összességében. Sztálin azonban itt sem éri be a helyes összefüggés megállapításával, hanem rendkívüli eréllyel konkretizálja ezt a megállapítást. Az esztétika elméletének tudományos továbbfejlesztése szempontjából a legnagyobb jelentőségű az, hogy Sztálin elválaszthatatlanul összekapcsolja az objektív valóság visszatükrözését a felépítmény aktív jellegével, azzal, hogy lényegéhez tartozik az új alap megerősítéséhez illetve a régi lerombolásához hozzájárulni. Ezzel az aktivitásnak ama mozzanata, amelyet az esztétika egész újkori történetén keresztül végigkísértünk, elnyerte a maga legmagasabbrendű tudományos megfogalmazását. Az előbb utaltunk Lenin fontos megállapításaira, amelyek az objektivitás kérdését szükségszerűen összekapcsolták a pártosság problémájával. A marxizmus eme továbbfejlesztése Sztálinnál még átfogóbb kifejezésre jutott. Sztálin levonja visszatükrözés és aktivitás ilyen összefüggésének valamennyi konzekvenciáját és ebben az aktivitásában látja a felépítmény felépítmény-jellegének, vagyis a mi esetünkben a művészet művészet-jellegének kritériumát. „Mihelyt a felépítmény lemond erről a kisegítő szerepéről, mihelyt a felépítmény a maga alapja aktív védelme álláspontjáról a közömbösség álláspontjára helyezkedik saját alapja irányába és egyforma magatartást tanúsít az osztályok irányában, legott elveszti felépítmény minőségét és megszűnik felépítmény lenni".

Sztálin a nyelvtudományról írott cikkeinek másik alapvető megállapítása, amelynek a művészet összes kérdéseire perdöntő jelentősége van, az, hogy szerinte a felépítmény magával a termeléssel csak az alapon, a termelési viszonyokon keresztül áll kapcsolatban. „A felépítmény nincs közvetlen kapcsolatban a termeléssel, az ember termelő tevékenységével. Csak közvetve, a gazdasági életen keresztül, az alapon keresztül van kapcsolata a termeléssel. Éppen ezért a felépítmény a termelőerők fejlődésének színvonalában beállott változásokat nem egyszerre és nem közvetlenül, hanem az alapban már végbement változások után, a termelésben történt változásokon keresztül tükrözi." Ennek a korszakalkotó jelentőségű megállapításnak a marxista esztétika még nem

vonta le összes következményét. Pedig világos, hogy az esztétikának a marxizmus fellépése előtt sokat vitatott és soha meg nem oldott problémái egyedül ennek a megállapításnak alapján oldhatók meg egyértelműen és tudományosan. Igy például olyan kérdés, mint a természeti szép kérdése csak Sztálin eme megállapítása alapján nyerhet komoly, tudományos megoldást. De Sztálin eme megállapítása mélyen behat az esztétika összes problémáiba: az egész művészi ábrázolás mikéntje, a művész viszonya a tartalomhoz, a tematikához, az ábrázolandó tárgyi világhoz most fogható csak fel igazán helyesen. Természetesen a nagy művészek és nagy írók osztönösen mindig a művészet ilyen felépítmény-jellege alapján ábrázolták a valóságot; a nagy írók és nagy művészek humanizmusa éppen ebben az ösztönösen helyes állásfoglalásukban jutott kifejezésre. Az irodalom és művészet tudományos magyarázata, az esztétika és kritika azonban utána kullogott ennek a valóságos fejlődésnek, nem volt képes annak a gyakorlatban megvalósult elveit tudományosan kifejteni. Sztálinnak ez a megállapítása lehetővé teszi az emberiség eddigi és jövendő művészi gyakorlatának helyes, tudományos értelmezését.

Végül még egy kérdésre kell röviden utalnunk, a szocialista realizmus problémájára. Világos, hogy ennek a kérdésnek még legvázlatosabb kifejtése is kívül esik egy ilyen előszó határain. Itt a kérdésnek egyedül módszertani vonatkozásaira lehet és kell röviden utalni, mert az esztétika történelmi felépítését, amelynek rendszeres elindítása Hegel esztétikájának egyik legnagyobb érdeme, egyedül a szocialista realizmus gyakorlata és elmélete helyezheti igazán tudományos alapra, mert a szocialista realizmus puszta léte nemcsak új perspektívát mutat a művészet fejlődése számára, hanem attól elválaszthatatlanul módszertani alapot ad a művészet (a stílusok, műfajok stb.) igazi történetének, a haladó hagyományok történetének tudományos kidolgozására.

Említettük, hogy Marx és Engels hogyan kritizálták Hegel állásfoglalását a jelen művészi lehetőségeiről és ez az állásfoglalásuk hogyan hatott ki a művészet történetének egész felfogására, periodizálására, a realizmus történelmi és esztétikai jelentőségének kidolgozására. De abból a történelmi helyzetből, amelyben Marx és Engels műveiket írták, szükségszerűen következett, hogy bennük a jövendő szocializmus művészete csak mint a művészeti fejlődés általános per-

spektívája élhetett. Számos nyilatkozatuk van, amelyből világosan látható, hogy ennek a fejlődésnek szükségszerűségét tisztán látták. Mivel azonban az ő jelenükben ez még nem volt aktuális probléma, világos, hogy nem hathatott ki konkréten művészeti szemléletükre. Lenin idejében a forradalmi munkásmozgalom már annyira fejlődött, hogy Maxim Gorkij személyében megjelent a szocialista realizmus irodalmi megalapítója, első klasszikusa. Lenin az első pillanattól fogva tisztában volt Gorkij jelentőségével és általános elméletében le is vonta a helyzet új voltának következményeit. A proletariátus diktatúrája idején Lenin ezt az elméleti tisztánlátását gyakorlatilag is igazolta, amikor élesen fellépett az új, proletár művészetben jelentkező hamis, szektárius irányzatok ellen (proletkult) és nagyon világosan felvetette a haladó hagyományok kérdését, jelentőségüket a szocialista művészet kibontakoztatásában. Ámde mégis a szocialista fejlődésnek magasabb fokára volt szükség, hogy a szocialista realizmus, mint az új korszak művészetének új megnyilvánulási formája, irodalom és művészet konkrét és pozitív központi problémájává váljék. Ezt a kérdést Sztálin vetette fel és az ő tanainak kifejtésében Zsdánov és a szovjet művészetelmélet képviselői alkalmazták azt a művészi tevékenység egész területére. Ezzel új alapot nyert az esztétika elméleti és történelmi tárgyalása, ezzel megkaptuk azt a szempontot, amelynek segítségével a mult haladó hagyományait mind magában a művészetben, mind a művészet elméletében, az esztétikában helyesen tudjuk értékelni. Ez vonatkozik a mi esetünkben a hegeli esztétika kritikájára, a benne rejlő termékeny mag kihámozására

*

Marx, Engels, Lenin és Sztálin megteremtették így a hegeli esztétika materialista kritikájának elvi alapjait, lehetővé tették, hogy azt mint kritikailag feldolgozandó örökséget elsajátítsuk és a magunk munkájában hasznosítsuk. Bármilyen röviden tudtuk is jellemezni Marx és Engels tevékenységét ezen a területen, bármilyen vázlatosak is fejtegetéseink arról, hogy Lenin és Sztálin hogyan fejlesztette tovább a marxizmus esztétikáját, mégis reméljük, hogy az olvasó megkapta azokat a szempontokat, melyeknek segítségével a hegeli esztétikát, mint kritikailag átdolgozandó örök-

séget, elméleti munkánk részére hasznosítani lehet. Szükségesnek tartom azonban mégegyszer hangsúlyozni, hogy ebben a kérdésben nem szabad sem arra az álláspontra helyezkedni, hogy Hegel idealista, tehát semmi sem lehet helyes, amit ő állít, sem pedig arra, hogy Hegelnek tulajdonképpen minden lényeges kérdésben igaza van, csupán az idealista előjelet kell materialista előjellel felcserélni. E tekintetben, a helyes kritika módszerét illetően ismét utalok arra, amit Engels írt arról, hogy hogyan nem kell a hegeli esztétikát kritizálni.

Marx, Engels, Lenin és Sztálin feltárták előttünk a helyes kritika módszerét, mely egyszerre és elválaszthatatlanul adja konkrét bírálatát azoknak az elméleti és történeti eltorzításoknak, amelyek az idealista filozófiával múlhatatlanul együttjárnak, ugyanakkor azonban a dialektikus módszer segítségével hámozzák ki minden egyes esetben az igazságnak azokat a helyes, nem egyszer zseniális megsejtéseit, amelyekben a hegeli esztétika oly gazdag. Ha az esztétikával foglalkozók, ha az írók, művészek és kritikusok ilyen értelemben fogják tanulmányozni Hegel esztétikáját, úgy annak megjelenése magyar nyelven tudományos és művészeti életünknek igen fontos eseményévé válhat.

Lukács György

BEVEZETÉS AZ ESZTÉTIKÁBA

BEVEZETÉS

Mélyen tisztelt Hallgatóim!

Ezeket az előadásokat az *esztétikának* szentelem; tárgyuk a *szép* tágas *birodalma*, területük pontosabban a *művészet*, mégpedig a *szépművészet*.

Ezt a tárgyat az „esztétika" elnevezés természetesen nem fedi egészen; „esztétika" ugyanis szigorú értelemben véve az érzék, az *érzékelés* tudományát jelöli, s mint új tudomány, vagy inkább mint olvasmi, aminek előbb filozófiai diszciplinává kellett válnia, a Wolff-féle iskolából született. Ekkoriban Németországban a műalkotásokat azoknak az érzékleteknek szempontjából vizsgálták, amelyeket elő kellett idézniök: például a kellemes és a csodálat, a félelem, a részvét stb. érzékletének szempontjából. Ennek az elnevezésnek pontatlansága, vagy inkább felületessége miatt megpróbálkoztak tudományunk számára más nevek — például a *kallisztika* elnevezés — képzésével is. Amde elégtelennek bizonyul ez is, mert az a tudomány, amelyet jelöl, nem általában a szépet, hanem pusztán a *művészeti* szépet vizsgálja. Ezért ne is feszegessük tovább az „esztétika" elnevezésének kérdését, mivel — mint puszta elnevezés — számunkra közömbös; egyelőre különben is annyira átment a köznyelvbe, hogy mint elnevezés — megtartható. Tudományunkat azonban voltaképp ez az elnevezés fedi: *„művészetfilozófia"* s pontosabban: *„a szépművészet filozófiája"*.

I. Mármost ezzel a kifejezéssel a *művészeti* szép tudományból kirekesztjük a *természeti* szépet. Tárgyunknak ilyen elhatárolása egyfelől annyiban tűnhetik önkényes meghatározásnak, amennyiben minden tudomány jogosult arra, hogy tetszés szerint jelölje ki a maga határait. De ebben az értelemben az esztétikát nem szabad a művészeti szépre kor-

látoznunk. A köznapi életben ugyan beszélünk *szép* színről, *szép* égboltról, *szép* folyóról, *szép* virágokról, *szép* állatokról s méginkább *szép* emberekről, mégis — ha itt nem is bocsátkozhatunk vitába, hogy az ilyen tárgyaknak milyen jogon tulajdoníthatjuk a szépség minőségét, s így általában menynyiben állíthatjuk a természeti szépet a művészeti szépség mellé, — mégis már most kijelenthetjük, hogy a művészeti szép *magasabbrendű*, mint a természet. A művészeti szépség ugyanis a *szellemből született* s *ujjászületett* szépség, s amennyivel a szellem és termékei magasabbrendűek, mint a természet és jelenségei, annyival magasabbrendű a művészeti szép is, mint a természet szépsége. Sőt, *formálisan* vizsgálva, még egy eszünkbe jutó rossz ötlet is *magasabbrendű*, mint a természet bármely terméke; egy ilyen ötletben ugyanis mindig ott van a szellemiség és a szabadság. Persze *tartalma* szerint a Nap például *abszolút szükségszerű* mozzanatnak látszik, míg egy suta ötlet, mint *esetleges* és múlandó, elenyészik; ámde az ilyen természeti exisztencia, mint a Nap, önmagáértvéve semleges, magábanvéve nem szabad s nem önmagától, és ha szükségszerűségének mással való összefüggésében vizsgáljuk, akkor nem magáértvéve és ennélfogva nem mint szépet vizsgáljuk.

Általában azt mondtuk, hogy a szellem és művészeti szépsége *magasabbrendű*, mint a természeti szép; ezzel azonban jóformán még semmit sem állapítottunk meg, mert „magasabbrendű": ez teljesen meghatározatlan kifejezés, amely a természeti és művészeti szépséget még egymásmellettinek jellemzi a képzet terében, s csupán mennyiségi, tehát külsőleges különbséget ad. De a szellemnek s művészeti szépségének *magasabbrendűsége* a természettel szemben nem csupán relatív; csak a szellem az *igazi*, a mindent magábafoglaló, ezért minden szép csak akkor szép igazán, ha ebben a magasabbrendűségben részes és általa született. Ebben az értelemben a természeti szép csak a szellemhez tartozó szép reflexének tűnik, tökéletlen, befejezetlen módnak, olyan módnak, amelyet *szubsztanciája szerint* maga a szellem tartalmaz. Ezenkívül a szépművészetre való korlátozás szerintünk igen természetes, mert bármennyit beszéljenek is természeti szépségekről (a régieknél kevesebbet, mint nálunk), mégsem jutott még senkinek sem eszébe, hogy kiemelje a természeti dolgok *szépségének* szempontját s olyan tudományt alkosson, amely rendszeresen bemutatja ezeket a szépségeket. Viszont kiemelték

a *hasznosság* szempontját s megalkották például a beteg-ség ellen felhasználható természeti dolgoknak, a *materia medica*nak tudományát, az ásványok, kémiai termékek, gyógyhatású fűvek, állatok leírását. De a *szépség* szempontjából nem vetették össze s nem ítélték meg a természet birodalmát. A természeti szépség esetében nagyon is *bizonytalanul, kritérium* nélkül érezzük magunkat, s ezért egy ilyen összevetésre való vállalkozás igen kevés érdekkel kecsegtet.

A természet s a művészet szépségére, egymáshoz való viszonyukra s az előbbinek tulajdonképpeni tárgyunk területéről való kirekesztésére vonatkozó előzetes megjegyzéseink felszámolják azt az elképzelést, hogy tudományunk korlátozása kényünk-kedvünk szerint történik. Itt még ezt nem bizonyítjuk be, ennek vizsgálata ugyanis magának tudományunknak körébe esik, s ennélfogva csak később kell közelebbről megvitatnunk s bebizonyítanunk.

Csakhogy ha előzetesen elhatároljuk a művészeti szépre vonatkozó vizsgálódásainkat, akkor már ennél az első lépésnél is újabb nehézségekre bukkanunk.

Ebben a vonatkozásban tudniillik *elsőnek* az a nehézség juthat eszünkbe, hogy vajjon *méltónak* bizonyul-e a szépművészet is tudományos tárgyalásra? A szépség s a művészet ugyanis, mint barátságos géniusz, végigvonul valamennyi élettevékenységen és derűsen felékesít minden külső és belső környezetet, mivel enyhíti a viszonylatok komolyságát, a valóság bonyolultságát, a tétlenséget szórakoztatva szünteti meg, s ahol semmi jót sem lehet létrehozni, ott a rossz helyét a rossznál még mindig jobbként foglalja el. De ha a művészet mindent magába foglal is, a vadak durva cicomájától a templomoknak a szép gazdagon feldíszített pompájáig, s ezek tetszetős formái közé elegyedik, mégis csak úgy látszik, hogy maguk ezek a formák kívülesnek az élet igazi végcélján, s ha a művészeti alkotások nem is válnak hátrányossá ezekre a komoly célokra, — sőt olykor úgy látszik, hogy ezeket a célokat, legalábbis a rossz távoltartásával mégis előmozdítják, — a művészet inkább a szellem *remissziójához, elernyedtségéhez* tartozik, míg az élet szubsztanciális érdekei inkább a szellem megfeszülését kívánják meg. Ezért ennek az a látszata lehet, hogy helytelen s pedáns dolog, ha tudományos komolysággal tárgyaljuk azt, ami önmagáértvéve nem komoly természetű. Mindenesetre e vélemény szerint a művészet a lényeges szükségleteknél s érdekeknél *feleslegesnek*

tűnik, bár ezeknek az érdekeknek komolyságára nézve hátrányossá válhatik a kedély *ellágyulása*, nem éppen mint *elpuhulás*, amelyet a tárgyak szépségével való foglalkozás létrehozhat. Ebből a szempontból gyakran szükségesnek látszott, hogy a szépművészeteket, amelyeknek luxusjellegét elismerik, megvédjék a *gyakorlati* szükségszerűséghez, pontosabban a moralitáshoz s a vallásos jámborsághoz való viszonyukat illetőleg, s mivel ártalmatlanságuk nem bizonyult be, legalább azt hitessék el, hogy a szellemnek ez a luxusa, nagyobb *előnyt* jelent, mint hátrányt. Ebben a tekintetben a művészetnek is szigorú célokat tulajdonítottak és gyakran ész és érzékiség, hajlam s kötelesség közötti közvetítőnek, a kemény harcban s ellenszegülésben egymásratörő elemek kibékítőjének ajánlották. De erről meg azt gondolhatjuk, hogy a művészetnek efféle — bár komolyabb — céljainál az ész s a kötelesség mégsem nyert semmit sem a közvetítésnek ezzel a kísérletével, mivel ezek nem vállalkoznának ilyen tranzakcióra éppen természetüknél fogva, — lévén összevegyíthetetlenek, — és ugyanazt a tisztaságot követelnék meg, amelyet önmagukban foglalnak. Ezenkívül pedig a művészet ezáltal sem vált méltóbbá a tudományos vizsgálatra, s mivel itt mindig kétarcúnak mutatkozik s előmozdítja a henyélést, a frivolitást is, a magasabb célokat is, — ebben a szerepében általábanvéve, nemcsak hogy nem cél önmaga számára, hanem merőben eszköznek tűnhetik. Ami végül ennek az eszköznek formáját illeti, úgy látszik, állandóan hátrányos oldal marad az, hogy a művészet ténylegesen aláveti ugyan magát komolyabb céloknak s komolyabb hatásokat hoz létre, eszköze azonban — a *csalódás*. A szép ugyanis a *látszatban* él. Azt viszont könnyen felismerhetjük, hogy igazi célokat nem lehet csalódás által megvalósítani, s ha netalán az ilyen előmozdítás által ezek a célok nyernek is, úgy ez csak hébe-hóba, korlátozott módon eshetik meg; s a csalódás még ekkor sem számíthat érvényes eszköznek. Az eszköz ugyanis meg kell, hogy feleljen a cél méltóságának, s nem a látszat, nem a csalódás, hanem csakis az igazi alkothat igazit; amint a tudománynak is lényegében a valóság igazi módján s képzetének igazi módján kell vizsgálnia a szellem igazi érdekeit.

Ebben a vonatkozásban az a látszat keletkezhetik, hogy a szépművészet tudományos vizsgálatra érdemtelen, mert csupán tetszetős játék marad és ha követ is komolyabb célokat, mégis ellentmond e célok természetének, általábanvéve

inkább ennek a játéknak áll szolgálatában, mint a komolyságnak, és mind létezésének elemeként, mind hatásainak eszközeként csak a látszatot s csalódást veheti igénybe.

Másodszor még inkább keletkezhet olyan látszat, hogy a szépművészet — bár általábanvéve felkínálkozik a filozófiai reflexióknak — nem lehet sajátos tudományos vizsgálat megfelelő tárgya. A művészeti szépség ugyanis az *érzék*, az érzéklet, a szemlélet, a képzelőerő számára mutatkozik meg, más a tere, mint a gondolatnak, — és tevékenységének, produktumainak felfogása más szervet kíván, mint a tudományos gondolkodás. Továbbá éppen a termelés s az alakulatok *szabadsága* az, amit a művészeti szépségben élvezünk, s úgy tűnik, mintha létrehozásukban és szemlélésükben megszabadulnánk a szabály, a szabályozottság bilincsétől; a törvényszerűség szigora s a gondolkodás zord bensősége elől menekvést s felüdülést keresünk a műalkotásokban, az eszme árnyékvilágával szemben derűs, erőteljes valóságot. Végül a szép műalkotások forrása a fantázia szabad tevékenysége, ami elképzeléseiben szabadabb, mint a természet. A művészetnek nemcsak a természeti alakulatok gazdag tárháza áll rendelkezésére a maga sokféle, tarka csillogásában; az alkotó képzelőerő ezen túlmenőleg *kimeríthetetlenül* gazdag változatossággal terjeszkedhet ki *saját* termékeire is. Úgy tűnik, mintha a gondolat a fantázia és szabad termékei e mérhetetlen bőségének láttán elvesztené merszét attól, hogy ezeket *teljességükben* maga elé idézze, megítélje s besorolja a maga általános formái közé.

Viszont általában elismerik, hogy a tudomány *formája szerint* az egyesek tömegétől elvonatkoztató gondolkodással foglalkozik, s ezért egyfelől kirekesztődik belőle a képzelőerő s annak esetlegessége, önkénye, tehát a művészeti tevékenység, az élvezet szerve. Másfelől ha a művészet éppen felvidítva megélénkíti a fogalom fénytelen, kiaszott szárazságát, kibékíti absztrakcióit s a valósággal való meghasonlottságát, kiegészíti a fogalmat a valóságban, — akkor a *csak*—gondolkodó vizsgálódás magának a kiegészítésnek ezt az eszközét ismét megszünteti, megsemmisíti és a fogalmat visszavezeti annak valóságnélküli egyszerűségére, árnyszerű elvontságára. A tudomány továbbá *tartalma szerint* a magábanvaló *szükségszerűvel* foglalkozik. Ha mármost az esztétika mellőzi a természeti szépséget, akkor ebből a szempontból ezzel látszatra semmit sem nyertünk, sőt még inkább eltávo-

lodtunk a szükségszerűtől. A *„természet"* kifejezés ugyanis már megadja számunkra a *szükségszerűség* s a *törvényszerűség* képzetét, tehát olyan sajátosságét, amely arra a reményre jogosít, hogy közelebb fekszik a tudományos vizsgálathoz és kínálkozhatik arra. De általában a *szellemben*, különösen pedig a képzelőerőben, ha összehasonlítjuk a természettel, sajátosan otthonosnak látszik az önkényesség, a törvénynélküliség, és ez kivonja magát mindenféle tudományos megalapozás alól.

Mindezen szempontok alapján úgy tűnik, hogy a szépművészet mind eredeténél, mind hatásánál s kiterjedésénél fogva nem alkalmas tudományos fáradozásra, sőt éppen önállóan szembeszáll a gondolat szabályozásával s *nem felel meg* a tulajdonképpeni tudományos kifejtésnek.

Ilyen és hasonló aggályok merülnek fel a szokásos képzetek, szempontok s vizsgálódások alapján a szépművészettel való igazán tudományos foglalkozással kapcsolatosan, s ezeknek az aggályoknak dagályos kifejezését a csömörig olvashatjuk a szépről s a szépművészetekről szóló régi — főleg francia — művekben. Ezek az írások részint olyan tényeket tartalmaznak, amelyek ezt igazolják, részint olyan következtetéseket vonnak le e tényekből, amelyek már plauzibiliseknek tűnnek fel. Így például tény az, hogy a szép ábrázolása annyira különféle, amennyire a szép jelensége általában kiterjed; ebből, ha akarjuk, az emberi természetben meglévő általános *szépségösztönre* is következtethetünk, s azt a további következtetést vonhatjuk le, hogy mivel a szépről alkotott képzetek ilyen végtelen sokfélék s ennélfogva elsősorban *partikulárisak*, a szépségnek s az ízlésnek egyáltalában nincsenek *általános* törvényei.

Mielőtt mármost e fejtegetések után rátérnénk tulajdonképpeni tárgyunkra, első feladatunk a felmerült aggályok s kétségek rövid, bevezető megvitatása.

Ami először is azt illetti, hogy *érdemes-e* a művészet a tudományos vizsgálatra, itt mindenesetre arról van szó: a művészet, mint elillanó játék, felhasználható arra, hogy élvezetül és szórakozásul szolgáljon, hogy környezetünket ékesítse, hogy az életviszonyok külsőségét tetszetőssé tegye, hogy díszítéssel kiemeljen más tárgyakat. Ilymódon a művészet valóban nem független, nem szabad, hanem alkalmazott művészet. *Mi* azonban a céljaiban s eszközeiben egyaránt *szabad* művészetet vizsgáljuk. Hogy a művészet általában

más célokat is szolgálhat, továbbá puszta játszadozás lehet: ez a körülmény különben szintén közös benne a gondolattal; a gondolat egyrészt, mint alkalmazott tudomány, végső célokra és esetleges eszközökre egyaránt felhasználható, mint alkalmazható értelem, nem magából, hanem másból meríti meghatározását; — de különös célok eme szolgálatától megkülönböztetve, szabad önállóságban felemelkedik önmagából az igazságig, s abban függetlenül, csupán saját céljaival telítődik meg.

A szépművészet ebben a szabadságában most először igazi művészet, s csak akkor teljesíti *legfőbb* feladatát, amikor közösséget vállal a vallással s a filozófiával, és csak egy módja az *isteni*, a legnagyobb emberi érdekek, a szellem legátfogóbb igazságai tudatosításának s kimondásának. A népek műalkotásaikban szűrik le tartalmilag leggazdagabb benső szemléleteiket, s képzeteiket, és a nemzetek bölcsesége, vallása megértésének kulcsát gyakran — némely népeknél kizárólagosan — a szépművészet adja meg. Ez a meghatározás a művészetre éppúgy érvényes, mint a vallásra s a filozófiára, mégis sajátos módon: a művészet még a legmagasabbrendűt is érzékileg ábrázolja és ezzel közelebb hozza a természethez s annak megjelenési módjához, az érzékekhez s az érzékeléshez. A *gondolat* az *érzékfeletti világ* mélyére hatol és azt először mint *túlvilágot* állítja szembe a közvetlen tudattal, a jelenvaló érzéklettel; a gondolkodó megismerés szabadsága kioldódik az *innenső világból*, vagyis az érzéki valóságból és végességből. De a szellem orvosolni is tudja ezt a *törést*, amelyhez eljutott; önmagából létrehozza a szépművészet alkotásait, mint első kibékítő középtagot egyfelől a pusztán külsőleges, érzéki s mulandó, másfelől a tiszta gondolat között, egyfelől a természet s a véges valóság, másfelől a lényeget megragadó gondolkodás végtelen szabadsága között.

Ami pedig általában a *művészeti elem*, nevezetesen a *látszat* s *csalódásai* érdemtelenségét illeti, ez az ellenvetés akkor bizonyulna helyesnek, ha a látszatról azt mondhatnók, hogy nem kell léteznie. Amde a *látszat* maga a *lényeg* számára lényeges; igazság nem volna, ha nem látszana, s nem jelenne meg, ha nem valamiért létezne, önmagáért is és általában a szellemért is. Ezért nem lehet kifogás tárgya a *látszás* általánosságban, hanem csakis a látszatnak az a különös fajtája és módja, amelyben a művészet valóságot ad az önma-

gábanvaló igaznak. Ha ebben a vonatkozásban a látszatot, amelyben a művészet létezéssé teremti a maga koncepcióit, mint *csalódást* határozzuk meg, akkor ennek a kifogásnak csak a jelenségek *külsőleges világával* s azok közvetlen anyagiságával való összehasonlításban, valamint saját érzékelő világunkhoz, vagyis a *bensőleg érzéki* világhoz való viszonyban van értelme. Ezt a két világot az empirikus életben, jelenségvilágunk életében is, „valóságnak", „realitásnak s „igazságnak" értékeljük s nevezzük, — ellentétben a művészettel, amelyből hiányzik az ilyen realitás és igazság. De éppen az empirikus belső s külső világnak ezt az egész szféráját a valóság világa helyett nevezhetjük — szigorúbb értelemben, mint a művészet világát — puszta látszatnak s durvább csalódásnak. Csak az érzékelés és a külsőleges tárgyak közvetlenségén túl találjuk meg az igazi valóságot. Ugyanis csak a magán- és magáértvalósága szerint léttel bíró — a természet s a szellem szubsztanciális jellege — igazán valóságos; jelenléttévé s létezővé válik ugyan, de ebben a létezésben mégis magán- és magáértvaló marad és csak így igazán valóságos. Éppen ezeknek az általános hatalmaknak működését emeli ki s jeleníti meg a művészet. Persze a lényegiség a közönséges külső s belső világban is megjelenik, csakhogy az esetlegességek káoszának alakjában, az érzéki közvetlensége s az állapotok, események, jellemek stb. önkénye következtében elsatnyultan. E rossz, mulandó világ látszatát s csalódását a művészet leválasztja a jelenségek igazi benső tartalmáról és magasabbrendű, szellemi eredetű valósággal ruházza fel. A művészet jelenségeinek — amelyek tehát korántsem puszta látszatok — a közönséges valósággal szemben magasabbrendű realitást s igazibb létezést kell tulajdonítanunk.

Hasonlóképpen elégtelen az is, ha a művészet ábrázolásait a történetírás igazibb ábrázolásával szemben nevezzük csalóka látszatnak. A történetírás leírásainak elemeit sem a közvetlen létezés, hanem annak szellemi látszata képezi ugyanis; tartalma megmarad a közönséges valóság és annak eseményei, bonyodalmai, individualitásai teljes esetlegességében; a műalkotás ugyanakkor a történelemben uralkodó örök erőket állítja elénk a közvetlen érzéki jelenlét s futó látszatának e járulékai nélkül.

De ha a művészeti alakulatok megjelenési módját csalódásnak nevezzük, összehasonlítván őket a filozófia gondolko-

dásával, a vallási és erkölcsi alaptételekkel, akkor a jelenségnek az a formája, amely a gondolkodás hatáskörében kap tartalmat — feltétlenül a legigazibb realitás. A művészet látszatának, összehasonlítván az érzékileg közvetlen existenciával s a történetírás látszatával, mégis megvan az az előnye, hogy maga is túlmutat önmagán és valami szellemire utal, aminek általa kell képzethez jutnia — viszont a közvetlen jelenség nem csalékonynak, hanem valóságosnak s igaznak mutatkozik, de a közvetlenül érzéki miatt az igazi elveszti tisztaságát s rejtve marad. A szellem számára keserűbb feladat a természet s a közönséges világ kemény kérgét hatni át eszmével, mint a műalkotásokat.

De ha a művészetet egyfelől ilyen nagyra tartjuk, másfelől éppannyira emlékeztetnünk kell arra is, hogy a szellem igazi érdekei tudatosításának a művészet sem tartalma, sem formája szerint nem a legfelső s abszolút módja. A művészet ugyanis éppen formája miatt meghatározott tartalomra korlátozódik. Az igazságnak csak egy bizonyos köre s foka alkalmas arra, hogy a műalkotás elemében ábrázoljuk; még saját meghatározásában kell rejlenie annak, hogy kiléphessen az érzékihez, abban önmagával adekvát lehessen, és így a művészet valódi tartalma legyen, mint ahogyan ez a helyzet például a görög isteneknél. Viszont létezik az igazságnak egy mélyebb felfogása, amelyben az igazság már nem oly rokoni s baráti az érzékivel szemben, hogy ez az anyag a megfelelő módon felvehesse és kifejezhesse. Ilyen az igazság keresztény felfogása. — S úgy látszik, mindenekelőtt mai világunknak, vagy pontosabban: vallásunknak és észműveltségünknek szelleme túljutott azon a fokon, amelyen a művészet az abszolútum tudatosításának legfőbb módja. A művészeti termelésnek s műveinek tulajdonképpeni módja már nem elégíti ki legfontosabb szükségletünket; túl vagyunk azon, hogy a művészet alkotásait istenítve tisztelhessük s imádhassuk; józanabb hatást tesznek ránk, s amit felkeltenek bennünk, annak még magasabbrendű próbatételre, s másféle igazolásra van szüksége. A gondolat s a reflexió túlszárnyalta a szépművészetet. Ha éppen sopánkodni akarunk, akkor elfajulásnak tarthatjuk ezt a jelenséget és ama szenvedélyek s önző érdekek eluralkodásának számlájára írhatjuk, amelyek a művészet komolyságát és vidámságát egyaránt elriasztják; vagy pedig vádolhatjuk a jelenlétnek, a polgári s politikai élet bonyolult állapotát, amely nem

engedi meg a kicsinyes érdekekben fogvamaradt kedélynek, hogy felszabaduljon a művészet magasabbrendű céljaira, amennyiben maga az intelligencia is a tudományokban szolgál ennek az ínségnek és azoknak az érdekeknek, amelyek csak ilyen célok számára hasznosak, s enged a csábításnak, hogy ez a sivárság megigézze.

Mármost bárhogyan állunk is ezzel, ebben az esetben arról van szó, hogy a művészet már nem adja meg a szellemi szükségleteknek azt a kielégülést, amelyet régebbi korok és népek benne kerestek és csakis benne találtak meg; azt a kielégülést, amely — legalábbis a vallás oldaláról — a legbensőbb módon kapcsolódott a művészethez. A görög művészet szép napjai, csakúgy, mint a kései középkor aranykora, elmúltak. Mai életünk reflexiós műveltsége mind az akarat, mind az ítélet vonatkozásában szükségessé teszi, hogy általános szempontokhoz ragaszkodjunk és eszerint szabályozzuk a különöst, úgyhogy általános formák, törvények, kötelességek, jogok, maximák meghatározási alapnak számítanak és főként ezek uralkodnak. A művészeti érdekek, valamint a művészeti termelés számára azonban mi az általánosban inkább az elevenséget kívánjuk meg, amelyben az általános nem törvény s maximaként létezik, hanem a kedéllyel s az érzéklettel azonosan működik, amint a képzelet is a konkrét érzéki jelenséggel egységbe foglalva tartalmazza az általánost s az észszerűt. Ezért jelenünk, általános állapotánál fogva, nem kedvező a művészet számára. Magát, a gyakorló művészt sem pusztán mintegy a körülötte egyre hangosabbá váló reflexió s a művészetre vonatkozó általános vélekedések és ítéletek szokása fertőzte meg és csábította arra, hogy még munkáiba is minél több gondolatot tömjön bele, hanem egész szellemi műveltségünk olyan természetű, hogy maga a művész az ilyen reflektáló világon s annak viszonyain belül áll, és akarata s elhatározása segítségével attól elvonatkoztatni, vagy különös nevelés vagy az életviszonyoktól való eltávolodás révén különös, az elvesztett pótló magányt kimesterkedni és létrehozni nem tudna.

Mindezen vonatkozásokban a művészet legmagasabbrendű meghatározása szemszögéből nézve, számunkra a multé, s azé is marad. Ezzel elvesztette eredeti igazságát s elevenségét is számunkra, inkább *képzetünkbe* tevődött át, mintsem hogy kitartott volna a valóságban korábbi szükségszerűsége mellett és megtartotta volna előkelő helyét. A közvetlen

élvezeten kívül most egyben ítéletünket is felkeltik a műalkotások, mivel a műalkotás tartalmát, ábrázolási eszközét s a kettőnek megfelelését vagy megnemfelelését alávetjük gondolati vizsgálódásunknak. A művészet *tudománya* ezért sokkal inkább szükséglet a mi korunkban, mint azokban a korokban, amelyekben a művészet önmagáértvéve, mint művészet, már tökéletes kielégülést nyujtott. A művészet gondolati vizsgálódására hív bennünket, éspedig nem abból a célból, hogy ismét művészetet hozzunk létre, hanem, hogy tudományosan megismerjük, mi a művészet.

De ha mármost engedelmeskedünk ennek a felszólításnak, akkor szembetaláljuk magunkat azzal a már érintett aggállyal, hogy a művészet ugyan megfelelő tárgyul szolgál az általában filozófiailag reflektáló vizsgálódás számára, — de nem a rendszeresen tudományos vizsgálódás számára. Ebben azonban máris az a hamis képzet rejlik, hogy a filozófiai vizsgálódás lehet tudománytalan is. Erről a pontról itt csak röviden kell elmondanom, hogy bármilyen fogalmakkal rendelkeznek is különben az emberek a filozófiáról, s a filozofálásról: — én úgy vélem, hogy a filozofálás éppenséggel elszakíthatatlan a tudományosságtól. A filozófiának ugyanis a szükségszerűség szerint kell megvizsgálnia egy tárgyat, éspedig nemcsak a szubjektív szükségszerűség, vagy külső rend, osztályozás stb. szerint, hanem saját benső természetnek szükségszerűsége szerint kell kifejtenie s igazolni a tárgyat. Csak ez a kifejtés teszi általában tudományossá a vizsgálódást. Amennyiben azonban egy tárgy objektív szükségszerűsége lényegében logikai-metafizikai természetében rejlik, a tudományos komolyság csökkenhet, sőt, csökkennie kell a művészet elszigetelt vizsgálatánál (e vizsgálatnak oly sok előfeltétele van, részint magának a tartalomnak, részint anyagának, s elemének szempontjából, aminek következtében a művészet egyúttal mindig az esetlegességet súrolja) és csupán tartalma s kifejezési eszköze lényeges benső kifejlődését illetőleg kell a szükségszerűség alakulatára emlékeznünk.

Ami azonban azt az ellenvetést illeti, hogy a szépművészet alkotásai kivonják magukat a tudományosan gondolkodó vizsgálat alól, mivel a szabálynélküli fantáziából s a kedélyből erednek, és számukat s sokféleségüket illetőleg csak az érzékletre s a képzelőerőre tesznek beláthatatlan hatást — úgy látszik, ez a zavar még mindig súlyosan esik

a latba. A művészeti szép ugyanis valóban olyan formában tűnik fel, amely határozottan szembenáll a gondolattal, s amely, hogy a maga módján megnyilvánulhasson, kénytelen megsemmisíteni azt. Ez az elképzelés összefügg azzal a véleménnyel, hogy általában a reális, a természet s a szellem élete, ha a fogalmi megragadás eltorzítja s megöli, a fogalmi megragadás által nem kerül közelebb hozzánk, hanem még jobban eltávolodik tőlünk; olyannyira, hogy az ember gondolkodása következtében, amely *eszköz* az eleven létező megragadására, sokkal inkább elesik ettől a *céltól*. Ezen a helyen nem térhetek ki erre kimerítően, csak azt a szempontot adom meg, amelynek segítségével leküzdhetjük ezt a nehézséget, vagy lehetetlenséget s ügyefogyottságot. Ennyit máris el kell ismernünk: a szellem képes arra, hogy önmagát vizsgálja, hogy tudattal, mégpedig önmagát s minden magából származót *elgondoló* tudattal rendelkezzék. Ugyanis éppen a *gondolkodás* a szellem legbensőbb, lényegi természete. A szellem csak akkor viselkedik lényegi természetének megfelelően, ha igazán jelen van ebben a magát s termékeit elgondoló tudatban, bármennyi szabadsággal s önkényességgel rendelkezzenek is ezek a termékek. Mármost a művészet s alkotásai, mivel a szellemből erednek és származnak, szellemi természetűek, ha ábrázolásuk mindjárt az érzékiség látszatát ölti is fel és az érzékit átitatja szellemmel. A művészet ebben a vonatkozásban már közelebb áll a szellemhez s annak gondolkodásához, mint a csupán külső, szellemtelen természet; a szellemnek a művészeti termékekben saját rokonaival van dolga. S ha a műalkotások mindjárt nem is gondolatok és fogalmak, hanem a fogalmaknak önmagukból való kifejlődései, az érzéki felé irányuló elidegenülései, — a gondolkodó szellem hatalma mégis abban áll, hogy *nemcsak önmagát*, a maga tulajdonképpeni formájában, mint gondolkodást fogja fel, hanem éppannyira az érzéket s az érzékiség felé irányuló *külsővé-válásában* is megismeri magát, a maga másában is felfogja magát, mivel azt, ami elidegenült, gondolattá alakítja át, s így magához visszatéríti. S a gondolkodó szellem a saját másával való foglalkozásában nem válik annyira hűtlenné önmagához, hogy megfeledkezne s lemondana magáról, és nem is gyenge annyira, hogy ne tudná megragadni a tőle különbözőt — hanem felfogja magát s ellentétét. Mert a fogalom az az általános, amely elkülönböződéseiben tartja fenn magát, átfogja magát

és mását, és ilymódon az a hatalom s tevékenység, amely ismét feloldja azt az elidegenülést, amelyhez elérkezik. Így a műalkotás is, amiben a gondolat elidegenedik önmagától, a fogalmi gondolkodáshoz tartozik; a szellem pedig, amikor tudományos vizsgálatnak veti alá a művészetet, csupán legsajátosabb természetének szükségletét elégíti ki. A gondolkodás lényeges fogalma végső soron ugyanis csak akkor elégül ki, ha tevékenységének valamennyi termékét is áthatotta a gondolattal, s ilymódon igazán sajátjaivá tette. De a művészet, mivel — mint később még pontosabban látni fogjuk — a szellemnek korántsem legmagasabbrendű formája, csak a tudományban nyer igazi igazolást.

A művészet éppígy nem tagadja meg magát a filozófiai vizsgálat szabálynélküli önkénye miatt sem. A művészet igazi feladata ugyanis — mint már jeleztük — a szellem legmagasabbrendű érdekeinek tudatosítása. Ebből a *tartalom* oldaláról mindjárt az következik, hogy a szépművészet nem csatangolhat csak a fantázia vad zabolátlanságában, mert ezek a szellemi érdekek tartalmuk számára egy meghatározott állásponthoz rögzítik, legyenek bár a formák s az alakulatok mégoly kimeríthetetlenül sokfélék is. Ugyanez érvényes a formákra is; ezek sincsenek kiszolgáltatva a vak véletlennek. Nem minden alak képes ezeket az érdekeket kifejezni s ábrázolni, magába felvenni s visszaadni, hanem a meghatározott tartalom meghatározza a neki megfelelő formát.

Innen kiindulva tájékozódhatunk gondolatilag a műalkotások és formák látszólag áttekinthetetlen tömkelegében.

Így hát ezzel először is megjelöltük, amire szorítkozunk: tudományunk tárgyát, és láttuk, hogy a szépművészet nem érdemtelen a filozófiai vizsgálatra, a filozófiai vizsgálat pedig nem képtelen a szépművészet lényegének megismerésére.

II. Ha mármost a *tudományos vizsgálat módját* keressük, itt ismét két ellentétes tárgyalási móddal találkozunk, s úgy tűnik, az egyik kizárja a másikat és nem juttat el *semmiféle igazi* eredményhez.

Egyrészt azt látjuk, hogy a művészet tudománya csak a művészet valóságos alkotásain kívül iparkodik ezeknek művészettörténetté-rendezésére, a meglévő műalkotásokra vonatkozó elmélkedésre, vagy oly elméletek felvázolására, amelyek általános szempontokat szolgáltatnak mind a megítélésnek, mind a művészi alkotásnak.

Másrészt azt látjuk, hogy a tudomány önálló módon, önmagáértvéve átadja magát a szépről alkotott gondolatnak, és csak általános, a műalkotást a maga sajátosságában nem érintő elvet teremt, a szép elvont filozófiáját.

1. Ami az első tárgyalásmódot illeti, amely az *empirikusból* indul ki — szükségszerűen ez az útja azoknak, akik a *művészet* tudósaivá akarják magukat képezni. S ahogy manapság mindenki fel akar fegyverkezni a leglényegesebb fizikai ismeretekkel, mégha nem ül is neki a fizikának, éppúgy egy művelt embertől megkövetelik, hogy valamelyes művészeti ismeretekkel rendelkezzék, s meglehetősen általános az az igény, hogy műélvezőnek, műértőnek bizonyuljon.

a) Ha azonban ezeket az ismereteket valóban tanultságnak kell elismernünk, akkor sokrétűeknek s átfogóaknak kell lenniök. Az első követelmény ugyanis: az ókor, s újkor individuális műalkotásai mérhetetlen területének beható ismerete, olyan műalkotások ismerete, amelyek részint már eltüntek a valóságból, részint távoli országokhoz vagy világrészekhez tartoznak, amelyeknek közvetlen látását a sors kedvezőtlensége meggátolja. Azután meg minden műalkotás *saját korához,* népéhez, környezetéhez tartozik, és különös történelmi s egyéb képzetektől, céloktól függ. Ezért a művészeti tanultság széleskörű, mégpedig rendkívül speciális *történelmi* ismereteket követel meg, mivel a műalkotásnak éppen individuális természete az egyedire utal, és megértéséhez s megmagyarázásához a speciálisra van szükség. — Végezetül ennek a tanultságnak nemcsak az ismeretekre való emlékezésre van szüksége, mint a többi tanultságnak, hanem éles képzelőerőre is, hogy a művészeti alakulatok képeit rögzítse a maguk összes különféle vonása szerint, és kiváltképp, hogy megjelenítse a többi műalkotással való összehasonlításban.

b) Ezen az elsősorban történeti vizsgálódáson belül még különféle szempontok mutatkoznak, amelyeket a műalkotás vizsgálatánál az ítéletek levonása céljából nem szabad szem elől tévesztenünk. Ilyen szempontokat jelentenek, mint a többi empirikus kezdetű tudománynál is, az általános kritériumok s tételek, ha önmagukértvéve emelik ki s állítják összeőket, és még további formális általánosításban a művészetek *elméletei.* Itt nincs terünk az efajta irodalom kifejtésére, és ezért elég, ha csak a legáltalánosabb módon emlékeztetek néhány műre. Így például az aristotelési poétika, amelynek tragédia-elmélete ma sem érdektelen és pontosabban

még a régiek közül Horatius *Ars Poetica*-ja s Longinusnak a fenségesről szóló írása nyujthat általános képzetet arról, hogyan alkalmazták az ilyen teoretizálást. Az általános meghatározások, amelyeket elvontak, előírásoknak és szabályoknak számítottak, ezeknek megfelelően kellett létrehozni a műalkotásokat — kiváltképpen a költészet s a művészet elkorcsosulása idején; recepteknek számítottak, amelyeket alkalmazni kellett. Csakhogy a művészetnek ezek az orvoslói sokkal kevesebb biztoshatású receptet rendeltek a művészet meggyógyítására, mint az orvosok az egészség helyreállítására. Az efféle elméleteket illetően csak jelezni akarom, hogy bár az *egyes esetekben* sok tanulságos dolgot mondanak, észrevételeiket mégis azoknak a műalkotásoknak rendkívül korlátozott köréből vonták el, amelyek éppenséggel tökéletes szépségnek számítottak, s ezek mégis csak szűk részét képezik a művészet területének. Másrészt az ilyen meghatározások szerfelett triviális reflexiók, amelyek a maguk *általánosságában* nem vezettek a *különös* meghatározásához, pedig a feladat elsősorban ez; az említett horatiusi epistola így „mindenki könyve" ugyan, éppen ezért azonban sokszor semmitmondó. omne tulit punctum, etc. — akárcsak sok paraenetikus tanítás — „maradj vidéken s táplálkozz derekasan" — ezek ugyan igazak a maguk általánosságában, de híjával vannak a konkrét meghatározásoknak, amiktől a cselekvés függ. A művészet efféle vizsgálatának egyébkénti érdeke nem abban a világos célban rejlik, hogy közvetlenül segítse elő tökéletes műalkotások létrehozását, hanem az a szándék lép előtérbe, hogy ezek az elméletek a műalkotásokról szóló ítélkezést, általában *az ízlést műveljék ki*. Ebben a vonatkozásban Home: *A kriticizmus elemei* (Elements of Criticism) című műve. Batteux írásai és Ramler *Bevezetés a szép tudományokba* (Einleitung in die schönen Wissenschaften) című könyve a maguk idejében sokat olvasott írások voltak. Az ízlés ebben az értelemben a műalkotás külső megjelenéséhez tartozik. az elrendezésre és tárgyalására, alkalmasságra és kidolgozottságra vonatkozik. Továbbá az ízlés alaptételeihez oly nézeteket csatoltak még, amelyek a régi pszichológiához tartoznak, és a lelki képességeknek s tevékenységeknek, a szenvedélyeknek s azok valószínű fokozódásának, következményének stb. empirikus megfigyeléseit jelölik. Mármost azonban a helyzet örökre az marad, hogy a műalkotásokat vagy a jellemeket, a cselekvéseket s az eseményeket mindenki saját nézetei s kedélye mértéke szerint

fogja fel, és mivel ez az ízlésképzés csupán a külsőre és hiányosra irányult, és ezenkívül a maga előírásait a műalkotásoknak is csak egy szűk köréből és az értelem s a kedély korlátolt műveltségéből vette, így hát szférája elégtelen, maga pedig képtelen volt arra, hogy a bensőt s az igazat ragadja meg és a tekintetet ennek felfogására élesítse meg.

Az ilyen elméletek általában a többi nem-filozófiai tudomány módján járnak el. A vizsgálatnak alávetett tartalmat, mint meglévőt fogadják el képzetünkből; most aztán ennek a képzetnek alkatát keresik, és ekkor fellép a közelebbi meghatározások szükséglete, amely meghatározásokat szintúgy a képzetünkben találják fel és képzetünk alapján foglalják definicióba. Ezzel azonban máris bizonytalan, vitatható területre jutottunk. A szép ugyanis elsőben egészen egyszerű képzetnek tünhet, mégis hamarosan kiderül, hogy több oldal található benne, és így az egyik ezt, a másik amazt emeli ki, vagy ha mindjárt a hasonló szempontokat veszik is tekintetbe, harc tör ki akörül a kérdés körül, hogy mármost melyik oldalt kell lényegesnek tekinteni.

Ebben a tekintetben tudományos teljességnek számít a szép különböző meghatározásainak felvonultatása és bírálata. Ezt nem teszem sem történelmi *teljességében*, hogy a definiálás sokféle finomságát megismerjük, sem *történelmi* érdekevégett; csak példaképpen mutatok be néhány újabb, érdekesebb vizsgálati módot, amelyek közelebb jutnak ahhoz, ami ténylegesen a szép eszméjében rejlik. Ebből a célból főképpen a szép goethei meghatározására kell emlékeztetnem, amit Meyer *A képzőművészetek története Görögországban* (Geschichte der bildenden Künste in Griechhenland) című művében átvett és aminek vizsgálati módját is ő körvonalazta — hogy Hirtet ne is említsem.

Hirt, korunk egyik legnagyobb műértője, a művészeti szépről szóló értekezésében *(Horen,* 1797, 7. sz.), miután a különféle művészetekben megnyilatkozó szépről beszélt, eredményként összefoglalja, hogy a művészeti szép helyes megítélésének és az ízlés kiművelésének alapja a *karakterisztikus* fogalma. A szépet úgy határozza meg ugyanis, mint „a tökéletest, amely a szemnek, a fülnek vagy a képzelőerőnek tárgyává válhat, vagy tárgya". A tökéletest továbbá úgy definiálja, mint „annak a célnak megfelelőt, amelyet a természet vagy a művészet a tárgy alakításánál — abban a nemben és fajban — maga elé tűzött". Ezért tehát szépségítéle-

tünk kimüvelése céljából figyelmünket — amennyire csak lehetséges — az illető lényt konstituáló individuális jegyekre kell irányítanunk. Mert éppen ezek a jegyek képezik a karakterisztikust. Eszerint karakteren, mint művészeti törvényen, érti „azt a meghatározott individualitást, amely által a formák, mozgás és taglejtés, arcjáték és kifejezés, couleur locale, fény és árnyék, clair-obscur és testtartás elkülönülnek, még pedig úgy, ahogy azt a kigondolt tárgy megköveteli". Ez a meghatározás már jellemzőbb, mint a többi definició. Ha ugyanis tovább kutatjuk, hogy mi a karakterisztikus, akkor *először is* hozzátartozik egy *tartalom*, például meghatározott érzéklet, szituáció, esemény, cselekvés, individuum: *másodszor* az a mód, ahogyan ez a tartalom ábrázolást nyer. Erre a módra vonatkozik a karakterisztikus művészeti törvénye, amikor azt követeli, hogy minden különös saját tartalma meghatározott jelölésére szolgáljon a kifejezési módban és egy tag legyen annak kifejezésében. A karakterisztikus absztrakt meghatározása tehát a különös célszerűségére irányul, hogy kiemelje azt a tartalmat, amelyet ábrázolnia kell. Ha ezeket a gondolatokat egészen közérthetően akarjuk megvilágítani, akkor az ebben rejlő megszorítás a következő: a drámaiságban például egy cselekvés a tartalom; a drámának azt kell ábrázolnia, hogyan megy végbe a cselekvés. De az emberek sokféleképpen cselekednek; egyszer beszélgetnek, máskor esznek, alszanak, öltözködnek, ezt vagy azt mondják, stb. Mármost mindazt, ami nincs közvetlenül összefüggésben ezzel a meghatározott cselekvéssel, mint sajátos tartalommal, ki kell rekesztenünk, úgyhogy ebben a tekintetben ne maradjon jelentéktelen semmi sem. Hasonlóképpen egy festményben, ami a cselekvésnek csupán egy mozzanatát ragadja meg, a külvilág bonyolultságában egész sereg olyan körülményt, személyt, helyzetet s egyéb esetet vehetnénk fel, amelyek semmiféle viszonyban nem állnak ezzel a meghatározott cselekvéssel, és nem szolgálják ennek jellemző karakterét. A karakterisztikus meghatározása szerint azonban csupán az kerülhet a műalkotásba, ami lényegileg hozzátartozik éppen ennek a tartalomnak a megjelenéséhez és kifejezéséhez; mert henyének s feleslegesnek semmi sem mutatkozhat.

Igen fontos meghatározás ez, és igazolható is bizonyos vonatkozásban. Meyer mégis úgy véli említett művében, hogy ez a nézet teljességgel túlhaladott, s ennélfogva csúfot űz a művészetből. Az ilyen képzet ugyanis valószínűleg a kari-

katúraszerűre irányulna. Ez az ítélet azt a fonák elvet foglalja magában, hogy a szépet *irányelvül* kell meghatároznunk. A művészet filozófiája nem törekszik arra, hogy a művészeknek előírásokat adjon, hanem azon van, hogy megmutassa, mi a szép általában, és hogyan mutatkozik meg a meglévő dolgokban, műalkotásokban, anélkül, hogy szabályokat szabna ezek számára. Ami mármost Meyer e kritikáját illeti: Hirt definiciója feltétlenül felöleli a karikatúraszerűt is, mert a karikirozott is lehet karakterisztikus; ezzel szemben azonban azt is meg kell mondanunk, hogy a karikatúra a túlzásig fokozza fel a meghatározott jellemet, és mintegy fölöslegét képezi a karakterisztikusnak. De a fölösleg tulajdonképpen már nem szükséges a karakterisztikushoz, terhes ismétlés, ami a karakterisztikust is denaturálhatja. A karikatúraszerű emellett a rút karakterisztikumának mutatkozik, ami feltétlenül eltorzulás. A rút a maga részéről közelebbről a tartalomra vonatkozik, úgyhogy elmondhatjuk: a karakterisztikus elvével együtt a rútat s a rút ábrázolását is felvettük alapmeghatározásul. Arról, hogy a művészeti szépnek mit kell s mit nem kell jellemeznie, a szép tartalmáról, persze a hirti definició nem ad közelebbi útbaigazítást; ebben a tekintetben tisztán formális meghatározásul szolgál, de ez a meghatározás, ha absztrakt módon is, mégis igazat tartalmaz.

Mármost felvetődik továbbá az a kérdés, hogy Meyer mit szegez szembe Hirt művészeti elvével, mit részesít előnyben? Elsősorban is csak a régiek műalkotásaiban szereplő elvről értekezik, amelynek azonban ugyancsak tartalmaznia kell általában a szép meghatározását. Ezzel kapcsolatosan kitér Mengs és Winckelmann eszmény-meghatározására és kijelenti, hogy ezt a szépségtörvényt nem akarja sem elvetni, sem teljesen elfogadni, viszont nem tétovázik csatlakozni egy tisztánlátó műbíráló (Goethe) véleményéhez, mivel az meghatározó jellegű és úgy látszik, hogy közelebbről megoldja a rejtélyt. Goethe ezt mondja: „A régiek legtöbb alaptétele a *jelentéses* volt, a szerencsés *feldolgozás* legfőbb eredménye azonban a szép." Ha közelebbről szemügyre vesszük, mi rejlik ebben a kijelentésben, megint csak kétféle dolgot találunk: a tartalmat, a tárgyat s az ábrázolás módját. Egy műalkotásnál azzal kezdjük, ami közvetlenül jelentkezik előttünk, s csak azután kutatjuk, mi a jelentése vagy tartalma. A külsőleges nem közvetlenül hat ránk, hanem egy bensőt, egy jelentést fogunk fel, ami átlelkesíti a külső megjelenést. A külsőleges erre

utal, a maga lelkére. Egy jelenség ugyanis, ami jelent valamit, nem önmagát s külsejét ábrázolja, hanem valami mást; például a szimbolum és még világosabban a mese, aminek morálját s tanulságát a jelentés adja meg. Sőt: már minden szó is egy jelentésre utal s önmagábanvéve semmit sem ér. Ugyanúgy az emberi szemen, arcon, húson, bőrön, az egész alakon szellem, lélek csillog át, s itt a jelentés mindig valami több, mint az, ami a közvetlen jelenségben mutatkozik. Ilymódon a műalkotásnak jelentésnek kell lennie, mégpedig úgy, hogy nemcsak a kőzet éppen ilyen és ilyen vonalaiban, hajlataiban, felületeiben, kivájásaiban, mélyedéseiben, — éppen ilyen és ilyen színekben, hangokban, a szavak éppen ilyen és ilyen csengésében (vagy amilyen anyagot éppen használunk) kell alkotásnak mutatkoznia, hanem benső elevenséget, érzékletet, lelket, benső tartalmat és szellemet kell kibontakoztatnia; éppen ezt nevezzük a műalkotás jelentésének.

Egy mű jelentésességének ezzel a követelményével a karakterisztikus hirti elvénél nem mondhatunk többet, de mást sem.

E felfogás szerint tehát a bensőt, a tartalmat, s a külsőt, amely ezt a tartalmat jelenti, úgy jellemeztük, mint a szép elemeit; a benső a külsőben látszik s a külső által ismerhető meg, mivel a külső magából a bensőre utal.

Most azonban mélyebben nem mehetünk bele ennek tárgyalásába.

c) Az ilyen elmélkedések, valamint gyakorlati szabályok régebbi modorát Németországban már — főleg az igazi, eleven költészet megjelenése következtében — erélyesen felredobták és az ilyen törvényszerűségnek jogtalan követelőzései, az elmélet hatalmas áradata ellenében a zseni jogát juttatták érvényre, annak műveit s hatását. A valódi szellemi művészetnek ebből az alapjából, valamint a művészettel való együttérzésből és annak elterjedéséből sarjadt az a fogékonyság és szabadság, amellyel a modern világ, a középkor vagy akár az ókor teljesen idegen népeinek (például a hinduknak) régesrég meglévő nagy műalkotásait is élvezzük és elismerjük, oly műveket, amelyek koruk vagy idegen nemzetiségük miatt számunkra részben idegenszerűek, de amelyeket az ilyen idegenszerűségeket leküzdő, mindenki számára közös *benső tartalmukkal* csak az elmélet előítélete bélyegezhet barbár, silány ízlés termékeinek. Ez az általános elismerése olyan műalkotásoknak, amelyek kiesnek az elmélet absztrakciójának

alapjául elsősorban szolgáló művek köréből és formáiból, mindenekelőtt egy sajátszerű művészeti módnak — a *romantikus művészetnek* — elismeréséhez vezetett és szükségessé tette, hogy a szép fogalmát s természetét mélyebben ragadják meg, mint amennyire ezt ezek az elméletek eddig megtehették. Ez egyúttal azzal járt együtt, hogy az önmagáértvaló fogalom, a gondolkodó szellem most már a maga módján, a filozófiában, mélyebben ismerte meg magát, s ezzel közvetlen ösztönzést nyert arra, hogy a művészet lényegét is alaposabban ragadja meg.

Így hát még ez általánosabb folyamat mozzanatai szerint is a művészetről szóló ilyen teoretizálás, elveinél és azok végrehajtásánál fogva, egyaránt elavult. Csak a művészettörténeti *tanultság* tartotta meg maradandó értékét, s annál inkább meg kellett ezt tartania, minél inkább kitágult látóköre a szellemi fogékonyság ilyen fejlődése nyomán. Feladata s rendeltetése: az individuális műalkotások esztétikai értékelése és a történelmi, a műalkotást külsőleg megalapozó körülmények ismerete; csak ez az értékelés teszi lehetővé, — ha értelemmel és szellemmel csinálják, ha történelmi ismeretekkel támasztják alá, — hogy behatoljon a műalkotás teljes individualitásába, úgy, ahogy például Goethe írt gyakran művészetről s műalkotásokról. Ennek a tárgyalásmódnak célja nem a tulajdonképpeni teoretizálás, bár absztrakt elvekkel s kategóriákkal gyakran foglalkozik ez is, s tudattalanul idejuthat. De ha nem is zavartatja magát ezektől s mégis csak a konkrét ábrázolásokat tartja szem előtt, a művészet filozófia számára mindenesetre olyan szemléleti bizonyítékot s megerősítést szolgáltat, amelynek történetileg különös részleteibe a filozófia nem bocsátkozhat bele.

A művészet vizsgálatának első módja ez, amely a partikulárisból és meglévőből indul ki.

2. Ettől lényegében kell megkülönböztetnünk az ellentétes oldalt, nevezetesen a teljesen elméleti reflexiót, amely arra törekszik, hogy a szépet, mint olyat, önmagából ismerje meg és megalapozza a szép *eszméjét*.

Ismeretes, hogy Platón a filozófiai vizsgálódás elé mélyértelműen azt a követelményt állította, a tárgyakat ne *különösségükben*, hanem *általánosságukban*, a maguk módján, magán- és magáértvalóságukban ismerje meg, kijelentvén, hogy az igaz: nem az egyes jócselekedetek, igaz nézetek, szép emberek vagy műalkotások, hanem *maga a Jó*, a *Szép*, az *Igaz*.

Ha mármost a szépet valóban lényeges fogalma szerint kell megismernünk, ez csakis a gondolati fogalmon keresztül történhet meg; a gondolati fogalmon keresztül lép a gondolkodó tudatba mind az *általábanvett eszmének*, mind a *szép* különös *eszméjének* metafizikai természete. Csakhogy az eszméjében önmagáértvett szépnek ez a viszgálata megint absztrakt metafizikává válhat, s még ha Platónt vesszük is alapul s vezetőül, a platóni absztrakcióval már nem érhetjük be, még a szép logikai eszméje számára sem. Ezt mélyebben, konkrétabban kell megragadnunk, mert a platóni eszméhez hozzátapadó tartalomnélküliség mai szellemünk gazdagabb filozófiai szükségletét már nem elégíti ki. Tehát, — bár arról van szó, hogy a művészet filozófiájában nekünk is a szép eszméjéből kell kiindulnunk, — ez nem jelenti azt, hogy csupán a platóni eszméknek ilyen absztrakt, a szépről való filozofálás kezdeti módjához ragaszkodunk.

3. A szép filozófiai fogalmának, hogy igazi természetét legalább jelezzük egyelőre, a két jelzett végletet közvetítve kell magábafoglalnia, egyesítve a metafizikai általánosságot a reális különösség meghatározottságával. Csak ekkor ragadjuk meg magán- és magáértvalósága szerint a maga igazságában. Egyfelől ugyanis az egyoldalú reflexió meddőségével szemben önmagábanvéve termékeny, mivel a maga saját fogalma szerint meghatározások totalitásává kell fejlődnie, s mind önmaga, mind kifejtése tartalmazza különösségeinek, ezek továbbfejlődésének és egymásba való átmenetének szükségszerűségét. Másrészt a különösségek, amelyekhez eljutunk, a fogalom általánosságát s lényegiségét hordozzák magukban és e fogalom saját különösségeként jelennek meg. Mindkettő eltér az eddig érintett vizsgálati módoktól, ezért csakis az ilyen teljes fogalom vezet szubsztanciális, szükségszerű s totális elvekhez.

III. Ezen előzetes figyelmeztetések után mármost közelebb lépünk tulajdonképpeni tárgyunkhoz, a művészeti szép filozófiájához, és tudományos tárgyalására vállalkozván, ennek *fogalmával* kell kezdenünk. Csak e fogalom megállapítása után fejthetjük ki a tudomány egészének felosztását s ezzel tervezetét. A felosztásnak ugyanis — ha nemcsak külsőleges módon fogunk hozzá, ahogy ez a nem-filozófikus vizsgálatnál történik, — magának a tárgynak fogalmában kell fellelnie a maga elvét.

Csakhogy ilyen követelésnél máris felvetődik a kérdés: honnan vesszük ezt a fogalmat? Ha magának a művészeti szépnek fogalmával kezdjük, akkor ez közvetlenül *előfeltevéssé* s puszta feltevéssé válik ezáltal; puszta feltevések pedig a filozófiai módszer szempontjából megengedhetetlenek; s ami a filozófiai módszer szempontjából érvényes, annak igazságát be kell bizonyítani, azaz ki kell mutatni szükségszerűségét.

Szeretnők néhány szóval tisztázni ezt a nehézséget, amely minden önálló, önmagáértvalósága szerint vizsgált filozófiai diszciplina bevezetésénél felmerül.

Minden tudomány tárgyánál elsősorban két dolgot veszünk figyelembe: először, hogy *van* ilyen tárgy, másodszor, hogy *mi* ez a tárgy.

Az első pontnál a közönséges tudományokban kevés nehézség adódik. Sőt: nevetségesnek látszana, ha valaki azt követelné, hogy például a geometriában bebizonyítsák — van tér, háromszög, négyzet stb., vagy az asztronómiában s a fizikában, hogy van Nap, vannak csillagok, mágneses jelenségek stb. Ezekben a tudományokban, amelyek az érzékileg meglévővel foglalkoznak, a tárgyakat a külső tapasztalatból vesszük, és e tárgyak bebizonyítása, *elismertetése* helyett elegendőnek tartjuk megmutatásukat, *ismertetésüket*. De már a nemfilozófiai diszciplinákon belül is kétely támadhat az illető tárgy létét illetőleg; például a lélektanban, a szellemmel foglalkozó tanban az a kétely, hogy *van-e* lélek, szellem, vagyis az anyagitól különböző, önmagáértvéve önálló szubjektívum, vagy a teológiában, hogy van-e *Isten*. Továbbá, ha a tárgyak szubjektív módon léteznek, azaz csak a szellemben és nem külsőleg érzéki tárgyak módjára, akkor tudjuk, hogy a szellemben csak az létezik, amit tevékenysége létrehozott. Ezzel máris fellép az az esetlegesség: vajjon az emberek ezt a benső képzetet vagy szemléletet magukban hozzák-e létre vagy sem, s még ha valóban az előbbiről van is szó, kérdés, hogy ezek a képzetek nem enyésznek-e el újból, vagy nem alacsonyodnak-e legalábbis pusztán *szubjektív képzetté*, aminek tartalmát önmagán- és önmagáértvéve nem illeti meg semmiféle lét sem. A szépet például gyakran nem tartják magán- és magáértvalósága szerint szükségszerűnek a képzetben, hanem pusztán szubjektív tetszésnek, csupán esetleges értelemnek. Már külső szemléleteink, megfigyeléseink, észleléseink is gyakran megcsalnak, megtévesztenek bennünket, de méginkább a benső képzetek, — rendelkezzenek bár a legnagyobb eleven-

séggel s ragadjanak mégoly ellenállhatatlanul is a szenvedélyhez.

Mármost az a kétely, hogy vajjon a benső képzet és szemlélet tárgya egyáltalán létezik-e vagy sem, valamint az az esetlegesség, hogy a szubjektív tudat ezt magában alkotja-e meg és hogy a tárgynak, magán- és magáértvalósága szerint, megfelel-e — ez a kétely és esetlegesség az emberben éppen azt a magasabbrendű tudományos szükségletet kelti fel, amely megköveteli, hogy egy tárgyat szükségszerűsége szerint mutassunk s bizonyítsunk be, mégha előttünk úgy látszik is, hogy ez a *tárgy* létezik.

Ezzel az érvvel, ha igazán tudományosan fejtjük ki, egyben eleget tettünk a második kérdésnek is: annak, hogy *mi* a tárgy. Ennek kifejtése azonban ehelyütt túl messzire vezetne, s errevonatkozólag csak a következőkre utalok.

Ha tárgyunkban, a művészeti szépben, ki kell mutatnunk a szükségszerűséget, akkor be kellene bizonyítanunk, hogy a művészet, vagy a szép annak eredménye, ami megelőzi és ami igazi fogalma szerint vizsgálva, tudományos szükségszerűséggel átvezet a szépművészet fogalmához. Csakhogy — mivel a művészetből indulunk ki, s ennek a fogalmát és realitását, nem pedig a saját fogalma szerint őt megelőzőt akarjuk tanulmányozni a maga lényegében, azért a művészetnek számunkra, mint különös tudományos tárgynak, oly előfeltevése van amely kívülesik vizsgálatunkon, s ha tudományosan tanulmányozzák, más filozófiai diszciplinához tartozó tartalom. Ezért nem tehetünk egyebet, mint azt, hogy a művészet fogalmát úgyszólván *lemmatikuson* vesszük fel; — ez így történik az összes *különös* filozófiai tudományokban, ha ezeket elszigetelten vizsgáljuk. Csak a filozófia egésze adja meg ugyanis a világegyetemnek mint magábanvéve *egységes*, organikus totalitásnak megismerését, oly totalitását, amely a saját fogalmából fejlődik, és a maga önmagához viszonyuló szükségszerűségében, a magábanvaló egészhez térve vissza, önmagát, mint az igazság *egységes* világát fogja össze önmagával. E tudományos szükségszerűség csúcsán minden egyes rész egyrészt éppannyira magába visszatérő kör, mint ahogy másrészt egyuttal szükségszerűen a többi területtel is összefügg, — egy *vissza* amelyből ered és egy *előre*, amelyre magában törekszik, amennyiben termékeny módon magából ismét mást hoz létre s juttat el a tudományos megismeréshez. Tehát kiindulópontunknak, a szép eszméjének bebizonyítása, vagyis

a tudomány számára azokból az említett előfeltevésekből való, szükségszerűség-szerinti levezetése, amely előfeltevések ölén születik, jelenleg nem célunk; — ez az összfilozófia s különös diszciplinái enciklopédikus kifejtésének feladata. Számunkra a szép és a művészet fogalma előfeltevés, amelyet a filozófiai rendszer ad. Mivel azonban ezt a rendszert s a művészetnek ezzel való összefüggését itt nem fejthetjük ki, ezért a szép fogalma még nem áll előttünk *tudományosan;* — számunkra ennek a fogalomnak csupán néhány eleme s oldala adott, ahogy ezek a szépről s a művészetről való különféle képzetekben már a közönséges tudatban feltalálhatók, vagy ahogy ezeket régebben felfogták. Innen kiindulva, térünk rá ezeknek a nézeteknek alaposabb vizsgálatára, s ezzel arra az előnyre teszünk szert, hogy elsősorban tárgyunk általános képzetét alkotjuk meg, valamint rövid kritika útján előzetesen megismerkedünk azokkal a magasabbrendű meghatározásokkal, amelyekkel a továbbiakban dolgunk lesz. Ilymódon bevezető vizsgálataink legvégén mintegy beharangozzuk magának a tárgynak előadását, s célul tűzzük ki az általános anyaggyüjtést és tulajdonképpeni tárgyunk vizsgálatát.

Mindarra, ami előttünk a műalkotásra vonatkozóan, mint szokásos elképzelés, ismeretes lehet, a következő három meghatározás vonatkozik:

1. A műalkotás nem természeti termék, hanem emberi tevékenység hozza létre;

2. lényegileg az ember számára alkotják, mégpedig *érzéke* számára, többé-kevésbbé az érzékiből felvéve;

3. magábanvaló *célja* van.

1. Ami az első pontot illeti, amely szerint a műalkotás emberi tevékenység terméke, ebből a nézetből származott annak vizsgálata, hogy

a) ez a tevékenység, mint egy külső valami *tudatos* létrehozása, lehet *tudott* és *megadott* is, megtanulhatják és követhetik. Mert amit valaki megtesz, azt, úgy tűnik, más is megteheti, utánozhatja, ha ismeri legalábbis az eljárás módját; így hát a művészi alkotás törvényeiben való általános jártasság esetén merőben kénye-kedve tárgya bárkinek, hogy hasonló módon járjon el s hozzon létre műveket. Ilyen módon keletkeztek az effajta szabályozó elméletek s gyakorlati követésre számító előírásaik, mint fentebb említettük őket. De amit az ilyen adottságok alapján létrehozhatunk, az csak formálisan szabályszerű s mechanikus valami lehet. Ugyanis csak

mechanikus valami külsőleges annyira, hogy a képzetbe való felvétel és megvalósítás végett megelégszik az egészen üres akarati tevékenységgel és ügyességgel, s nincs szüksége arra, hogy önmagában valami konkrétat, általános szabály által elő nem írtat tartalmazzon. Ez akkor tűnik ki a legélesebben, ha az ilyenfajta előírások nem szorítkoznak a tisztán külsőlegesre s mechanikusra, hanem kiterjednek a tartalmasabb szellemi, művészi tevékenységre. Ezen a téren a szabályok csak meghatározatlan általánosságokat tartalmaznak; például azt, hogy a témának érdekesnek kell lennie, hogy mindenkit a maga társadalmi állásának, korának, nemének, helyzetének megfelelően kell beszéltetni. Ha itt szabályokkal kell beérnünk, akkor ezek előírásának egyuttal olyan meghatározottsággal kell rendelkezniök, hogy további saját szellemi tevékenység nélkül, egészen úgy legyenek megvalósíthatók, ahogyan kifejeződnek. De mivel tartalmilag elvontak, azért az ilyen szabályok amaz igénye, hogy alkalmasak a művész tudatának betöltésére, megmutatja tökéletes alkalmatlanságukat, minthogy a művészi alkotás nem adott meghatározottságok-szerinti formális tevékenység; mint szellemi tevékenységnek — önmagából kiindulva kell működnie és egészen más, gazdagabb tartalmi bőséget s átfogóbb individuális képeket kell a szellemi szemlélet elé hoznia. Ezért ezek a szabályok szükség esetén, amennyiben tényleg van bennük valami meghatározott s ennélfogva gyakorlatilag használható elem, mégis csak egészen külső körülmények számára szolgáló meghatározásokat jelenthetnek.

b) Ezért aztán teljesen el is hagyták a jelzett irányt, másrészt viszont ismét beleestek az ellenkező végletbe. A műalkotást ugyan már nem tekintették *általános emberi* tevékenység termékének, hanem egy egészen *sajátszerűen tehetséges* szellem művének, de ez a szellem ennélfogva feltétlenül csak különösségét, mint egy specifikus természeti erőt érvényesítheti, s az átalános-érvényű törvényekre való irányulástól, valamint a tudatos reflexiónak ösztönszerű alkotásába való belekeverésétől teljesen mentesülnie, sőt őrizkednie kell, mivel alkotásait csak beszennyezheti s eltorzíthatja az ilyen tudat. A műalkotást a *tehetség* s a *zseni* termékének nyilvánították és főleg a természeti oldalt emelték ki, amelyet a tehetség s a zseni magán visel. Részben joggal. A tehetség ugyanis specifikus, a zseni pedig általános rátermettség arra, amit az ember nem képes *csupán* saját öntudatos tevékenysé-

gével megadni; — erről még később részletesebben kell beszélnünk.

Ennek a nézetnek itt csak hamis oldalát említjük, azt tudniillik, hogy a művészi alkotásnál minden tudatosságot a saját tevékenységüket illetően nemcsak feleslegesnek tartottak, hanem egyenesen hátrányosnak. Így azután a tehetség s a zseni alakító munkája csupán valami *állapotnak* tűnik közelebbről pedig *ihlet állapotának*. Részint egy tárgy izgatja fel ilyen állapotra a zsenit, — mondják — részint saját önkényen át lovallja bele magát; s itt arról sem kell megfeledkeznünk, hogy egy palack pezsgő is megteszi a magáét. Németországban ez a vélemény az úgynevezett *zseni-korszak* idején tűnt fel, amelyet Goethe első költői alkotásai vezettek be és amelyet azután a schilleri költészet alkotásai támogattak. Ezek a költők első műveikben félredobtak minden akkoriban gyártott szabályt, előlről kezdtek mindent, és szándékosan e szabályok ellen cselekedtek. Mások azután még tovább mentek ezen az úton. De nem akarom mélyebben elemezni azokat a zavarokat, amelyek az ihlet s a zseni fogalma körül uralkodtak és amelyek ma is uralkodnak abban a formában, hogy az ihlet mint olyan, már magábanvéve mindenre képes. Lényegesként csak azt a nézetet kell megállapítanom, hogy bár a művész tehetsége s géniusza magában rejt egy természeti mozzanatot, lényegileg mégis szüksége van a gondolati műveltségre, az alkotás módjára irányuló reflexióra, valamint az alkotásban való gyakorlatra s jártasságra. Az alkotás egyik főoldala ugyanis külsőleges munka, minthogy a műalkotásnak van tisztán technikai oldala is, amely egészen az iparszerűig megy el; leginkább az építészetben s a szobrászatban, kevésbbé a festészetben és a zenében, legkevésbbé a költészetben. Ehhez a jártassághoz nem segít hozzá semmiféle ihlet, csupán reflexió, szorgalom és gyakorlat. A művésznek azonban szüksége van ilyen jártasságra, hogy urrá legyen a külső anyagon, s annak durvasága ne akadályozza munkájában.

Továbbá: minél magasabban áll a művész, annál alaposabban kell ábrázolnia a kedély s a szellem mélységeit, amelyeket nem ismer közvetlenül, amelyeknek mélyére csak úgy hatolhat, hogy saját szellemét a benső és külső világra irányítja. Így hát a művész csak *studium* útján tudatosítja ezt a benső tartalmat és szerzi meg koncepcióinak anyagát s benső tartalmát.

Ebben a vonatkozásban viszont az egyik művészetnek több, a másiknak kevesebb szüksége van az ilyen benső tartalom tudatára s ismeretére. A zenének például, mivel csak a szellemi benső teljesen meghatározatlan mozgásával, a mintegy gondolatnélküli érzéklet hangzásával van dolga, kevés szellemi anyagra van szüksége a tudatban, vagy éppen semennyire. A zenei tehetség ezért is leginkább igen fiatal korban mutatkozik meg, üres fejjel még s kevéssé megindult kedéllyel; s még mielőtt a szellemet és az életet kitapasztalta volna, máris igen jelentős magaslatra juthat; így aztán elég gyakran látjuk, hogy a zenei komponálás és előadás páratlan virtuózitása jelentős szellemi s jellembeli gyengeséggel párosul. Más a helyzet a költészetben. Itt az ember és az embert mozgató mélyebb érdekek, erők tartalommal, gondolattal teli ábrázolásától függ a dolog, s így a szellemet, a kedélyt magának az életnek, a tapasztalatnak és a megfontolásnak is gazdagon, mélyen kell kimüvelnie, még mielőtt a zseni érett, tartalmilag gazdag s magábavéve befejezett alkotást hozhat létre. Goethe és Schiller első alkotásai éretlenek, sőt nyersek s barbárak, szinte megrémítenek bennünket. E kísérletek legtöbbjében túlnyomórészt prózai, részben hideg s lapos elemek tömege fedezhető fel; ez a jelenség kiváltkép annak a szokásos nézetnek mond ellent, amely szerint az ihlet a fiatalos tűzzel és az ifjúkorral kapcsolatos. E két lángelmének, akik mondhatni, először tudtak költői műveket adni nemzetünknek és akik nemzeti költőink, e két lángelménnek csak érett férfikora ajándékozott meg bennünket mély, tisztult és igaz ihletettségből származott s formájukban hasonlóképpen kidolgozott művekkel, — amint Homéros is elaggott fővel ihlette s alkotta meg örökké halhatatlan énekeit.

c) A műalkotásnak, mint emberi tevékenység termékének elképzelését érintő *harmadik* nézet a műalkotásnak a természet külső jelenségeihez való helyzetére vonatkozik. Itt a közönséges tudat hajlik ama vélemény felé, hogy az ember művészeti alkotása *mögötte* áll a természet alkotásának. A műalkotás ugyanis nem rendelkezik érzéssel és elevenség sem hatja át keresztül-kasul, hanem külső tárgyként viszgálva — halott. Márpedig az elevent többre becsüljük, mint a halottat. Mindenesetre el kell ismernünk, hogy a műalkotás nem mozog és nem eleven önmagában. A természeti elvenség kívülről-belülről célszerű, a legkisebb porcikáig kifejtett szervezet, míg a műalkotás a maga felületén az elevenségnek csak a lát-

szatáig jut el, bensőleg azonban közönséges kő vagy fa és vászon, vagy mint a költészetben: szóban s betűben megnyilvánuló képzet. De egy művet nem a külsőleges exisztenciának ez az oldala tesz a szépművészet alkotásává; csak annyiban lesz műalkotás, amennyiben a szellemből származik, amennyiben a szellem talajában gyökerezik és felvette a szellemnek keresztségét, csak azt ábrázolja, ami a szellem helyeslésével jött létre. Emberi érdek, szellemi érték, amellyel egy esemény, egy individuális jellem, egy cselekedet a maga összebonyolódásában s kifejletében rendelkezik: — ezt fogjuk fel a műalkotásban, ezt emeljük ki tisztábban és áttekinthetőbben, mint ahogy ez a szokott művészietlen valóság talaján lehetséges. A műalkotás ezért áll felette minden természeti alkotásnak, amely nem végzi el ezt a szellemmel való áthatást. Így például az az érzéklet s nézet, amelynek alapján a festészetben egy tájképet ábrázolnak, ennek a szellemi alkotásnak a pusztán természeti tájképnél magasabb rangot biztosít. Ugyanis minden szellemi jobb, mint a természet bármely terméke. Különben is egyetlen természeti lény sem ábrázolja az isteni eszményt úgy, ahogyan a művészet képes ábrázolni.

Amit mármost a szellem a műalkotásokban saját bensejéből merít, annak a külsőleges exisztencia oldala szerint is *tartósságot* tud adni; viszont az egyedi természeti elevenség elmúló, eltűnő s külső megjelenésében változékony — míg a műalkotás fennmarad — mégha igazi kiválósága nem is a puszta tartósság, hanem — a természeti valósággal szemben — a szellemi átlelkesültség kiemelt volta.

A műalkotásnak ezt a magasabbrendűségét azonban a köztudat egy másik képzete vonja kétségbe. A természet s annak termékei ugyanis — úgymond — Isten műve, amelyet az ő jósága s bölcsesége teremtett; a művészeti termék viszont *csupán* emberi mű, amelyet emberi felismerés nyomán emberkéz alkotott. A természeti terméknek, mint isteni teremtésnek, s az emberi tevékenységnek, mint csupán véges teremtésnek ebben a szembeállításában máris az a tévedés rejlik, hogy Isten az emberben s az ember által *nem* munkálkodik, hanem e működésének körét csupán a természetre korlátozza. Ezt a hamis nézetet teljesen fel kell számolnunk, ha el akarunk jutni a művészet igazi fogalmához. Sőt, ennek a nézetnek az ellenkezőjét kell megállapítanunk: Istennek nagyobb dicsőségére szolgál az, amit a szellem tesz, mint a természet termékei s képződményei. Az isteni ugyanis nemcsak benne van

az emberben, hanem működik is benne, olyan formában, amely egészen más, magasabbrendű módon felel meg Isten lényegének, mint a természetben. Isten — szellem, s az a közeg, amelyen az isteni áthatol, egyedül az emberben ölti fel a tudatos, magát tevékenyen létrehozó szellem formáját; — a természetben azonban ez a közeg tudatnélküli, érzéki s külsőleges valami, ami értékben messze mögötte marad a tudatnak. A művészeti alkotásnál mármost Isten éppoly tevékeny, mint a természet jelenségeinél; de az isteni, ahogyan a műalkotásban megnyilatkozik, mivel a szellemből született, exisztenciája számára megfelelő átmeneti pontot ért el — míg a létezés a természet tudatnélküli érzékiségében a jelenségnek az isteni számára megnemfelelő módja.

d) Ha mármost a műalkotást a szellem termékeként emberek csinálják, akkor kérdés az (szűrjük le mélyebb eredményét a mondottaknak), hogy az ember melyik *szükségletet* hoz létre műalkotásokat. Egyfelől a véletlen s az ötletek puszta játékának tekinthetjük ezt az alkotást. S e játék mellőzése, végrehajtása egyformán helyes. Hiszen hogy megvalósítjuk azt, amit a művészet akar, ahhoz van még más, sőt jobb eszköz is, és az ember még magasabbrendű s fontosabb érdekeket is hordoz magában, mint amelyeknek kielégítésére a művészet képes. Másfelől azonban úgy látszik, hogy a művészet magasabbrendű ösztönből keletkezik és magasabbrendű szükségleteket, sőt időnként a legmagasabbrendűt, abszolut szükségleteket elégíti ki; minthogy a legáltalánosabb világnézetekhez s egész korok és népek vallásos érdekeihez kapcsolódik. — A művészet nem esetleges, hanem abszolút szükségletének erre a kérdésére még nem tudunk kielégítő választ adni, mivel ez konkrétabb, semhogy már itt sikerüljön a válasz. Ezért most meg kell elégednünk a következők leszögezésével.

Az az általános és abszolut szükséglet, amelyből (formális oldala szerint) a művészet ered, onnan származik, hogy az ember *gondolkodó,* vagyis azt, ami ő maga és ami általában létezik, önmagából *magáértvalóvá* teszi. A természeti dolgok csupán *közvetlenek* s *egyszeriek,* viszont az ember mint szellem, *megkétszerezi magát,* mivel elsősorban a természeti dolgok módján létezik, de aztán éppannyira a *magáértvalósága szerint* létezik; szemléli, elképzeli magát, gondolkodik, és csak e tevékeny magáértvalóság révén szellem. Ezt a magáról való tudatot az ember kétféleképpen szerezheti meg:

először teoretikusan, amennyiben bensejében tudatosítania kell önmagát: mi feszül, mi forr gyötrődve az emberi kebelben; s általában szemlélnie kell magát, elképzelnie azt, amit a gondolat mint lényeget megrögzítendőnek tart, és csak önmagát kell megismernie az önmagából előidézettben, valamint a kívülről felvetettben. — *Másodszor* az ember *gyakorlati* tevékenysége révén válik magáértvalóvá, mivel ösztöne arra készteti, hogy a számára közvetlenül adottban, a számára külsőleg létezőben önmagát alkossa meg, s benne most már egyben önmagát ismerje meg. Ezt a célt a külső dolgok megváltoztatása révén éri el. Ezekre a külső dolgokra rányomja a maga bensejének bélyegét és bennünk most már meghatározásait találja fel ismét. Az ember azért cselekszik így, hogy mint szabad lény, elvegye a külvilágtól is annak merev idegenségét és a dolgok alakjában önmagának csupán külső realitását élvezze. Már a gyermek első ösztöne is magábanhordozza a külső tárgyak gyakorlati megváltoztatását; a gyermek követ hajít a folyóba, és úgy csodálja a vízben húzódó köröket, mint olyan művet, amelyben saját világának szemléletére tesz szert. Ez a szükséglet a sokalakú jelenségeken keresztül elmegy egészen az önmaga külső dolgokban való létrehozásának módjáig, mint a műalkotásban. S az ember nemcsak a külső dolgokkal bánik így, hanem önmagával is, saját természeti alakjával, amelyet nem hagy úgy, ahogy találja, hanem szándékosan megváltoztatja. Ez minden cicoma s ékszer oka, legyen mégoly barbár, ízléstelen, teljesen deformáló, vagy éppen káros, mint a kínai nők lába, vagy a fülek és ajkak bemetszése. Mert az alak, viselkedés és mindenfajta megnyilvánulás megváltoztatása csak a művelt embereknél fakad szellemi műveltségből.

A művészet általános szükséglete tehát annak észszerű szükséglete, hogy az ember a benső s külső világot a szellemi tudat fokára emelje, mint olyan tárgyat, amelyben saját Énjét ismeri fel. Ennek a szellemi szabadságnak szükségletét elégíti ki akkor, amikor egyrészt bensőleg magáértvalóvá teszi azt, ami létezik, de egyszersmind ezt az önmagáértvalóságot külsőleg realizálja, s ezzel azt, ami benne van, a maga és mása számára szemléletté és megismeréssé változtatja magának ebben a megkétszereződésében. Ez az ember szabad észszerűsége; alapja és szükségszerű eredete minden cselekvésnek és tudásnak, így a művészetnek is. A művészet sajátos szükségletét azonban — az egyéb politikai és erkölcsi tevékeny-

séggel, a vallásos képzettel és a tudományos megismeréssel szemben — csak később fogjuk megvizsgálni.

2. Eddig a műalkotásnak azt az oldalát viszgáltuk, amely szerint emberi alkotás. Most rá kell térnünk a második meghatározásra, amely szerint a műalkotást az ember *érzéke* számára hozzák létre és ezért többé-kevésbbé az érzékiből veszik.

a) Ez a reflexió alkalmat adott annak a nézetnek megvizsgálására, amely szerint a szépművészet rendeltetése, hogy felkeltse az érzékletet, mégpedig közelebbről a nekünk megfelelőnek tartott érzékletet: a kellemest. Ebben a tekintetben a szépművészet viszgálatát az érzékletek vizsgálatává tették, és azt kutatták, hogy most már a művészetnek milyen érzékleteket kell felkeltenie — félelmet s részvétet például — s azt, hogyan lehetnek ezek kellemesek, hogyan nyújthat egy szerencsétlenség szemlélése kielégülést. A reflexiónak ez az iránya különösen Moses Mendelssohn idejéből ered, az ő írásaiban számos ilyen jellegű elmélkedésre bukkanunk. De ez az elmélkedés nem vezetett messze, mert az érzéklet a szellem bizonytalan, zord vidéke; amit itt érzékeltek, az a legabsztraktabb egyedi szubjektivitás formájába burkolózott. Ennélfogva az érzéklet különbségei is egészen elvontak, nem magának a dolognak különbségei. A félelem, az aggódás, a gondterheltség, a rémület például természetesen egyazon érzékletfaj további módosulása, — ezek azonban részint csupán mennyiségi fokozatok, részint formák, amelyeknek semmi közük tartalmukhoz magához, hanem közömbösek iránta. A félelem esetében például adva van egy exisztencia, amelyben a szubjektum érdekelt, de egyuttal közeledni látja a negatívumot, amely ezt az exisztenciát pusztulással fenyegeti, s így közvetlenül megleli magában mint szubjektivitásának ellentmondásos affekcióját mind a kettőt, ezt az érdeket és ama negatívumnak közeledését. Az ilyen félelem azonban magáértvéve még nem tételez fel benső tartalmat, hanem a legkülönbözőbb s legellentétesebb elemeket fogadhatja magába. Az érzéklet, mint olyan, a szubjektív affekciónak teljességgel üres formája. Ez a forma lehet részint önmagábanvéve sokféle, mint remény, fájdalom, öröm, gyönyör, — részint megkülönböztetett tartalmat ölelhet fel ebben a különbözőségben, amint van jogi érzék, erkölcsi érzék, fenséges vallási érzék stb.. de hogy ez a tartalom az érzés megkülönböztetett formáiban létezik, abból még nem derül ki lényegi s meghatározott tartalma, hanem pusztán

sajátmaga szubjektív affekciója marad, amelyben — mintegy teljesen absztrakt körben összezsugorodva — eltűnik a konkrét tárgy. Ezért azoknak az érzékleteknek vizsgálata, amelyeket a művészet kelt fel, vagy kell, hogy felkeltsen, — teljesen meghatározatlan területen marad, és egyben olyan vizsgálat, amely éppen a tulajdonképpeni tartalomtól s annak konkrét lényegétől és fogalmától vonatkoztat el. Az érzékletre irányuló reflexió ugyanis megelégszik a szubjektív affekciónak és különösségeinek megfigyeléseivel, ahelyett, hogy a tárgyhoz, a műalkotáshoz leereszkedne, benne elmélyülne és otthagyná ezzel a merő szubjektivitást és állapotait. Az érzéklet esetében ez a tartalmatlan szubjektivitás nemcsak megmarad, hanem éppen ez a fődolog — ezért találják az emberek olyan kellemesnek. De ezért válik ez a szemlélet is meghatározatlansága és üressége miatt unalmassá, az apró szubjektív különösségekre való aprólékos ügyelés miatt kellemetlenné..

b) A műalkotásnak azonban nemcsak általános érzékleteket kell felkeltenie, — hiszen ez közös, speciális különbség nélküli célja a szónoklásnak, történetírásnak, vallásos épülésnek stb. is — hanem a reflexió csak akkor irányul arra, hogy a szép számára felkutassa *a szép sajátszerű érzékletet*, megtalálja meghatározott *értelmét*, ha a műalkotás szép. Emellett hamarosan kitűnt, hogy az ilyen értelem nem a természet által mereven meghatározott és vak ösztön, amely már magán- és magáértvalósága szerint különbözteti meg a szépet — és ezért *képzést* követeltek az ilyen értelem számára, s a kiművelt szépérzéket *ízlésnek* nevezték, ami a szép művelt felfogása és megtalálása ugyan, de mégis meg kell maradnia a közvetlen érzékelésben. Érintettük már azt a kérdést, hogyan akarták absztrakt elméletek az ízlés-érzéket kialakítani és hogy maradt maga az ízlés-érzék külsőleges és egyoldalú. Hiányos lévén az *általános* alapelvekben egyfelől, ezen álláspontok érvényesülése idején másfelől az *egyes művek különös* kritikája sem annyira a *meghatározott ítélet* megalapozására irányult, — mert ehhez még nem volt meg az eszköz —, mint inkább az általános ízlés kimüvelésének előmozdítására. Ez a kimüvelés éppen ezért hasonlóképpen megrekedt a meghatározatlanban és csak arra törekedett, hogy az érzékletet, mint szépérzéket úgy lássa el a reflexió segítségével, hogy most már közvetlenül szükségszerűen meg tudja találni a szépet, ahol és ahogyan létezik. Ámde az ízlés előtt a dolog mélysége mégis rejtve maradt, mert az ilyen mélység nemcsak az érzé-

ket s az absztrakt reflexiókat követeli meg, hanem a teljes észt s a tisztult szellemet is, míg az ízlés csak a külsőleges felületre volt utalva, ami körül az érzékletek mozoghatnak, és amin egyoldalú alapelvek érvényesülhetnek. Ennélfogva azonban az úgynevezett jóízlés retteg minden mélyebb hatástól és elnémul, ahol maga a dolog jut szóhoz, és eltűnnek a külsőségek és mellékes dolgok. Mert ahol egy mély lélek nagy szenvedélye és mozgalmassága tárul fel, ott már nem az ízlés finomabb különbségeiről, az egyediségekkel való kicsinyes szatócskodásáról van szó; a jóízlés érzi, hogy a géniusz vonul át ezen a talajon, és ennek hatalmától visszariadva, elveszti biztonságérzését és többé nem tudja átengedni magát.

c) Ennélfogva felhagytak azzal is, hogy a műalkotások vizsgálatánál csak az ízlés művelését tartsák szem előtt és csak ízlést mutassanak fel; az ízlés emberének vagy műértésének helyére a *műértő* lépett. Mondottuk már, hogy a műértés pozitív oldala szükséges a művészet vizsgálatához, amennyiben a műalkotásban található individuális vonások egész körének alapos ismeretére vonatkozik. Mert a műalkotás, mivel természete egyszerre materiális és individuális, lényegileg a legsokfélébb különös feltételekből származik; ezekhez a feltételekhez különösen hozzátartozik a keletkezés helye és ideje, továbbá a művész meghatározott egyénisége és főként a művészet technikai kimüveltsége. Egy művészeti alkotás meghatározott, *alapos* szemléletéhez és ismeretéhez, sőt akár élvezetéhez is, hozzátartozik mindazon oldalak figyelembevétele, amelyekkel a műértés kiváltképpen foglalkozik, s hálával kell fogadnunk mindazt, amit a maga módján nyújt. Az ilyen tanultságot joggal tartjuk lényegesnek, de nem tekinthetjük a szellemnek egy műalkotáshoz vagy általában a művészethez való viszonya egyedüli s legmagasabbrendű formájának. Mert a műértés — és ez már hiányossága — megállhat a pusztán külsőleges-technikai, történelmi stb. oldalak ismereténél, a műalkotás igazi természetéről pedig így nem sejt meg sokat, vagy éppen semmit sem tud; sőt, lekicsinylőleg ítélkezhet a mélyebb vizsgálat értékéről, összehasonlítván azt a merőben pozitív, technikai és történelmi ismeretekkel. De az igazi műértés még akkor is legalább meghatározott alapokra, ismeretekre, értelmes ítéletre irányul, és ezzel együttjár a különböző — bár részben külső — oldalak pontos megkülönböztetése a műalkotásnál és annak értékelésénél.

d) A vizsgálatmóddal kapcsolatos megjegyzéseinkre a műalkotásnak mint érzéki objektumnak az az oldala adott ösztönzést, amely az emberrel, mint érzéki lénnyel, lényegi kapcsolatban áll. Ezek után a megjegyzések után most ezt az oldalt a művészethez való lényegibb viszonya szerint tárgyaljuk; mégpedig *a*) részben a műalkotásra, mint objektumra való tekintettel, *β*) részben a művész szubjektivitására, géniuszára, tehetségére stb. való tekintettel; anélkül azonban, hogy belebocsátkoznánk annak tárgyalásába, ami ebben a vonatkozásban csak a művészetnek a maga általános fogalmában való megismeréséből tűnhet ki. Most még ugyanis igazában nem állunk tudományos talajon — még csak külsőleges reflexiók területén vagyunk.

a) A műalkotás tehát mindenképpen az érzéki felfogás számára kínálkozik. Az érzéki — külső vagy benső — érzéklet számára, az érzéki szemlélet és képzet számára úgy tűnik fel, mint külső, bennünket környező természet, vagy mint saját bensőleg érzékelő természetünk. Mert egy beszéd is létezhet például az érzéki képzet és érzéklet számára. Mindamellett nemcsak az *érzéki* felfogás számára van műalkotás, mint érzéki tárgy; — a műalkotás helyzete olyan, hogy mint érzéki létező, egyuttal lényegileg *a szellem* számára is létezik, afficiálja a szellemet, és az valamilyen kielégülést talál benne.

A műalkotásnak ez a meghatározása mármost egyben azt is megvilágítja, hogy a műalkotás semmiképpen sem természeti termék és természeti oldala semmiképpen sem természeti elevenség; értékeljék bár a természeti terméket többre vagy kevesebbre, mint a *pusztán* művészeti alkotást, ahogyan ezt lekicsinylő értelemben szokás mondani.

A műalkotás érzéki jellegének ugyanis csak annyiban kell léteznie, amennyiben az ember szelleme számára létezik, nem pedig mint érzéki létezőnek önmaga számára.

Ha közelebbről vizsgáljuk, hogy az érzéki hogyan létezik az ember számára, úgy találjuk, hogy az érzékileg létező különbözőképpen viszonyulhat a szellemhez.

aa) A legrosszabb, a szellem számára legkevésbbé alkalmas mód a pusztán érzéki felfogás. Elsősorban puszta meglátás, meghallás, megtapintás stb.; mint ahogy szórakozás lehet a szellemi ernyedtség óráiban, sőt némelyek számára általában, hogy gondolat nélkül járkálnak, itt csak hallgatóznak, ott csak nézelődnek stb. A szellem nem áll meg a külső tárgyak rézés és hallás útján való puszta felfogásánál, hanem bense-

jévé teszi őket és arra törekszik, hogy bensejét elsősorban ismét az érzékiség formájában realizálja a dolgokban, és a dolgokhoz mint *vágy* viszonylik. Ebben a külvilágra irányuló vággyal teli vonatkozásban az ember, mint érzékileg egyedi, szembenáll a tárgyakkal, mint hasonlóképpen egyediekkel: nem gondolkodó lényként, általános meghatározásokkal hozzájuk, hanem a még egyedi objektumához egyedi hajlamok és érdekek szerint viszonylik és tartja fenn magát, mivel felhasználja, elemészti őket és feláldozásukkal önkielégülséget szolgálja. A vágy ebben a negatív viszonyban nemcsak a külső tárgyak látszatát követeli meg magának, hanem érzékileg konkrét exisztenciájukban a tárgyakat magukat is. A vágyat nem szolgálná ki egy puszta festmény a fáról, amelyet szeretne felhasználni, az állatokról, amelyeket szeretne elfogyasztani. Eppoly kevéssé hagyhatja meg a vágy a tárgyat a maga szabadságában; hajlama ugyanis éppen arra tör, hogy megszüntesse a külső tárgyak önállóságát és szabadságát, s megmutassa: ezek csak azért léteznek, hogy elpusztítsák és felhasználják őket. Ugyanakkor azonban a vágyának egyedi korlátozott és semmis érdekeiben elfogult szubjektum nem szabad, önmagábanvéve sem, — mivel önmagát nem akaratának lényegi általánosságából és észszerűségéből határozta meg, s nem szabad a külvilágra való tekintettel sem, — mivel a vágy lényegileg a dolgok által meghatározott és azokra vonatkozó marad.

Az ember a műalkotással nem áll a vágy ilyen viszonyában. A műalkotást mint tárgyat meghagyja szabad, magáértvaló létezésében és vágy nélkül vonatkozik rá, mint a maga objektumára, amely a szellemnek csupán elméleti oldala számára létezik. A műalkotásnak ezért, bár van érzéki exisztenciája, ebben a tekintetben mégsincs szüksége érzékileg konkrét létezésre és természeti elevenségre — sőt, nem is ragadhat meg ezen a talajon, amennyiben rendeltetése csak a szellemi érdekek kielégítése, hogy minden vágyat kizárjon magából. Ezért a gyakorlati vágy persze többre becsüli a szerves és szervetlen egyedi természeti tárgyakat, amelyek szolgálhatnak neki, mint a műalkotásokat, amelyek hasznavehetetlennek bizonyulnak szolgálatára és csupán a szellem és más formái számára élvezhetők.

ββ) A második mód, amelyben az érzékileg meglévő a szellem számára létezhet, az egyedi érzéki szemlélettel és gyakorlati vággyal szemben — az *intelligenciához* való tisztán

elméleti viszony. A tárgyak elmélete viszgálatának nem érdeke, hogy elemésszе a tárgyakat, hogy általuk elégüljön ki és tartsa fenn magát, hanem az az érdeke, hogy a tárgyakat *általánosságukban* ismerje meg, megtalálja benső lényegüket és törvényeiket és fogalmuk szerint fogja fel őket. Az elméleti érdek ennélfogva meghagyja az egyedi dolgokat és visszavonul előlük, mint érzékileg egyedi létezők elől, mivel az intelligencia vizsgálódása nem ezt az érzéki egyediséget kutatja. Az észszerű intelligencia ugyanis nem az egyedi szubjektumhoz, mint olyanhoz, tartozik, mint a vágy, hanem az általánost is magábafoglaló egyedihez. Mivel általánossága szerint viszonylik a dolgokhoz, általános észszerűsége arra törekszik, hogy a természetben fellelje önmagát, és ezáltal helyreállítsa a dolgok benső lényegét, amelyet az érzéki exisztencia nem mutat meg közvetlenül, bár a lényeg az exisztencia alapja. De a művészet éppoly kevéssé osztozik azzal az elméleti érdekkel, amelynek kielégítése a tudomány munkája, ebben a tudományos formában, mint ahogyan semmi köze sem volt a pusztán gyakorlati vágy ösztönéihez. Mert a tudomány kiindulhat ugyan az egyediségében vett érzékiből és lehet képzete arról, hogy ez az egyedi közvetlenül hogyan létezik a maga egyedi színében, alakjában. De ez az egyedülálló érzéki, mint olyan, nem vonatkozik a szellemre, amennyiben az intelligencia érdeke az általánosra, a törvényre, a tárgy gondolatára és fogalmára tör, és ennélfogva a tárgyat a maga közvetlen egyedisége miatt nemcsak elhagyja, hanem azt bensőleg átalakítva, érzékileg konkrétből absztraktummá, elgondolttá — s ezzel lényegileg mássá teszi, mint ami ez az objektum a maga érzéki megjelenésében volt. A művészeti érdek — különbözvén a tudománytól — nem így tesz. Ahogyan a műalkotás közvetlen meghatározottságban és érzéki egyediségben szín, alak, hang vagy egyedi szemlélet stb. formájában külső objektumként nyilvánul meg, úgy van ez a művészet szemlélődése számára is — anélkül, hogy ez a szemlélődés annyira eltávolodna a számára kínálkozó közvetlen tárgyiasságtól, hogy ennek az objektivitásnak fogalmát mint általános fogalmat ragadná meg, ahogyan ezt a tudomány teszi.

A művészeti érdek abban különbözik a vágy gyakorlati érdekétől, hogy meghagyja a tárgyat szabad, önmagáértvaló fennállásában, míg a vágy a tárgyat elpusztítva, a maga hasznára fordítja; — a tudományos intelligencia elméleti szemlélődésétől a művész szemlélődése viszont megfordított

módon válik el, mert ez a maga egyedi exisztenciájában vett tárgy iránt érdeklődik és nem törekszik arra, hogy a tárgyat a maga általános gondolatává és fogalmává alakítsa át.

γγ) Mármost ebből az következik, hogy az érzékinek a műalkotásban természetesen léteznie kell, de csak mint az érzéki felülete és *látszata* jelenhet meg. A szellem ugyanis a műalkotás érzéki jellegében nem keres sem konkrét anyagiságot, az organizmus empirikus benső teljességét s kiterjedését — ezt a vágy akarja — sem általános, merőben eszmei gondolatot, hanem érzéki jelenlétet akar, aminek érzékinek kell maradnia ugyan, de mégis meg kell szabadulnia puszta anyagiságának szerkezetétől. Ennélfogva a műalkotásban az érzéki — összehasonlítva a természeti dolgok közvetlen létezésével — puszta *látszattá* emelkedett. A műalkotás *középen* áll egyrészt a közvetlen érzékiség, másrészt az eszmei gondolat között. *Még nem* tiszta gondolat, de érzékisége ellenére *már nem* is puszta materiális létezés, ahogyan a kövek, növények és a szerves élet, hanem az érzéki műalkotásban maga is eszmei, amely azonban egyszersmind — mintegy a gondolat eszmeisége — mint dolog, még külsőleg létezik. Az érzékinek ez a látszata mármost a szellem számára annyiban lép fel kívülről, a tárgyak alakjaként, külső megjelenéseként, hangzásaként, amennyiben a szellem meghagyja a tárgyakat szabad létezésükben, anélkül azonban, hogy azok lényegi bensejébe leszállana, (aminek következtében a tárgyaknak, mint egyedi tárgyaknak, külső létezése teljesen megszűnnék számára). A művészet érzéki jellege ezért vonatkozik csak két *elméleti* érzékre: a *látásra* és a *hallásra*, míg a szaglás, az ízlelés, a tapintás kirekesztve marad a művészeti élvezetből. A szaglásnak, az ízlelésnek, a tapintásnak ugyanis a materiálissal, mint olyannal, és annak közvetlenül érzéki minőségeivel van dolga; a szaglásnak a levegő materiális párolgásával, az ízlelésnek a tárgyak materiális feloldódásával, a tapintásnak meleggel, hideggel, simasággal stb. Ezekből ezeknek az érzékeknek a művészet tárgyaival nincs dolguk — e tárgyaknak a maguk reális önállóságában kell fennmaradniok és nem engedhetnek meg semmiféle merőben érzéki viszonyt. Az ezeknek az érzékeknek számra megnyilvánuló kellemes — nem művészeti szép. A művészet az érzéki oldaláról szándékosan csak az alakok, hangok és szemléletek árnyékvilágát hozza létre és szó sem lehet arról, hogy az ember, mikor műalkotásoknak létezést ad, puszta tehetetlensége és

korlátoltsága miatt csak az érzéki felületét, csak szkémákat tudjon adni. Mert ezek az érzéki alakok és hangok nemcsak önmaguk és közvetlen alakjuk végett jelennek meg a művészetben, hanem abból a célból is, hogy ebben az alakban magasabbrendű szellemi érdekeket elégítsenek ki, hiszen hatalmunkban áll, hogy a szellemben a tudat legmélyebb mélységéből hangos és visszhangos helyeslést váltsanak ki. Ilyen módon az érzéki a művészetben *átszellemiesül,* mivel a *szellemi* megérzékítve jelenik meg benne.

β) De éppen ezért a mualkotás csak annyiban létezik, amennyiben a szellem juttatta átmeneti pontra, amennyiben szellemileg teremtő tevékenységből származik. Ez átvezet bennünket a másik megválaszolandó kérdéshez, tudniillik ahhoz, hogy a művészben mint alkotó szubjektivitásban hogyan működik a művészet számára szükségszerűen érzéki oldal. — Az alkotásnak ez a módja, mint szubjektív tevékenység, ugyanazokat a meghatározásokat tartalmazza, amelyeket a műalkotásnál objektíve találtunk; szellemi tevékenységnek kell lennie, ami egyben az érzékiség és a közvetlenség mozzanatával is rendelkezik. De egyfelől nemcsak mechanikus munka, nem pusztán tudatnélküli ügyesség és érzéki fogásokban, nem holmi pontosan megtanulandó szabályok szerint végzett formális tevékenység; — másfelől nem is tudományos alkotás, amely az érzékiből absztrakt képzetekbe s gondolatokba megy át, vagy merőben a tiszta gondolkodás elemében tevékenykedik; a művészi alkotásban egyesülnie kell a szellemi és érzéki oldalaknak. Így például költői alkotásnál követhetnők azt az eljárást is, hogy az ábrázolandó jelenséget előzőleg prózai gondolatokban fogjuk fel, majd ezeket képek be, rimekbe stb. öntjük, mintha a képszerű puszta dísz és ékesség gyanánt tartozna az absztrakt reflexiókhoz. Az ilyen eljárás azonban csak silány költészetet alkothatna, mivel itt *szétszakított* tevékenység az, ami a művészi produktivitásnál csak szétszakítatlan egységben érvényes. Ez a valódi alkotás — a művészi *fantázia* tevékenysége. Ez az az észszerű, amely. mint szellem, csak annyiban létezik, amennyiben azon tevékenykedik, hogy a tudatig emelkedjék; de azt, amit magábafoglal, még csak érzéki formában állítja maga elé. Ennek a tevékenységnek tehát van szellemi tartalma, ezt azonban érzékileg ábrázolja, mivel a tartalomnak csak ebben az érzéki módjában válhat tudatossá. Összehasonlítható ez egy már élettapasztalatokkal rendelkező, szellemes, éleselméjű ember-

rel, aki tökéletesen tudja ugyan, hogy az életben mi a dolgok nyitja, mi tartja össze szubsztanciaként az embereket, mi mozgatja őket, miben áll az erejük, — mégsem foglalta ezt a tartalmat általános szabályokba sem a maga számára, sem nem tudja általános reflexiókban mások számára kifejteni, hanem azt, ami betölti tudatát, mindig különös — valóságos vagy kitalált — esetekben, adekvát példákban stb. világítja meg magának és másoknak; mert képzete számára minden és mindenki konkrét, tér és idő által meghatározott képekké formálódik, s ebben nem hiányozhatnak a nevek és más egyéb külsőleges körülmények sem. De az efféle képzelőerő inkább csak az átélt állapotokra, megszerzett tapasztalatokra való visszaemlékezésen alapul, mintsem alkotó lenne maga is. A visszaemlékezés az egyediséget és az ilyen eredmények külsőleges megtörténését valamennyi mellékkörülménnyel együtt őrzi meg és újítja fel, viszont nem teszi lehetővé, hogy az általános önmagáért tűnjék ki. A művészi teremtő fantázia azonban a nagy szellem s kedély fantáziája, képzetek s alakok felfogása és létrehozása, mégpedig a legmélyebb s legáltalánosabb emberi érdekekből fakadó, képszerű, teljesen meghatározott érzéki ábrázolásban. Mármost ebből az következik, hogy a fantázia egyfelől természeti adottságon, általában tehetségen alapul, mivel alkotása magán viseli az érzékiség jelét. Beszélünk ugyan tudományos tehetségekről is, de a tudományok csak a gondolkodás általános képességét tételezik fel, a gondolkodás pedig nem természeti módon viselkedik, mint a fantázia, hanem éppen ellenkezőleg, elvonatkoztat minden természeti tevékenységtől, s így helyesebb, ha azt mondjuk pusztán természeti adottság értelmében véve — nincs specifikus tudományos tehetség. A fantázia ezzel szemben rendelkezik az egyúttal ösztönszerű alkotásnak egy fajtájával is, mivel az ember természeti oldalához hozzátartozik a műalkotásban és szubjektíve a művészben mint természeti hajlam és ösztön meglévő és tudattalanul működő lényegi képszerűség és érzékiség is. Bár a tehetség és a géniusz egész fogalma nem merül ki a természeti képességben, hiszen a műalkotás éppannyira szellemi, öntudatos jellegű is, — a szellemiség mégis rendelkezik a természeti képződmény és alakulat mozzanatával. Ennélfogva csaknem mindenki eljuthat valamely művészet egy bizonyos fokáig, de annak a pontnak átlépéséhez, ahol a művészet tulajdonképpen kezdődik, magasabbrendű, született művészi tehetség szükséges.

Az ilyen tehetség, mint természeti hajlam, jobbára már kora ifjúságban megmutatkozik; megnyilvánul a forrongó nyugtalanságban, hogy élénken-serényen formát öntsön egy meghatározott érzéki anyagba, s a megnyilvánulás és közlés e módját egyedüli, vagy leglényegesebb és legmegfelelőbb módnak fogja fel. Így azután a korai, bizonyos fokig fáradozásnélküli technikai ügyesség is a született tehetség jele. A szobrász mindent alakká változtat, és már korán megragadja az agyagot, hogy megformázza; mindaz, amit ezek a tehetségek egyáltalán elképzelnek, ami belülről izgatja, mozgatja őket, nyomban alakká, rajzzá, dallammá, vagy költeménnyé válik.

γ) Végül harmadszor a művészet bizonyos tekintetben az érzékiből, a természetből meríti a *tartalmat* is, vagy abban az esetben, ha a tartalom szellemi jellegű, mégiscsak úgy fogható fel, hogy a szellemit, mint emberi viszonylatokat, külsőleg reális jelenségek alakjában ábrázolja.

3. Mármost itt felvetődik a kérdés: melyik az az érdek, az a cél, amelyet az ember műalkotások formájában maga elé tűz az ilyen tartalom alkotásánál? Ez volt a harmadik szempont, amelyet a műalkotás tekintetében megadtunk és amelynek közelebbi kifejtése végül átvezet bennünket magának a művészetnek az igazi fogalmához.

Vessünk egy pillantást ebben a vonatkozásban a köztudatra, s ekkor a legelsőnek felmerülő képzet:

a) *a természet utánzásának* elve. E nézet szerint a művészet lényegi célja az, hogy az utánzás, mint ügyesség, teljesen megfelelő módon lemásolja a természeti alakulatokat, ahogy azok léteznek, és ha a természetnek megfelelő ábrázolás sikerül, úgy ez teljes kielégülést adjon. *α)* Ebben a meghatározásban először is csak egészen formális cél rejlik: az, hogy ami egyébként már létezik a külvilágban, és ahogyan az létezik, azt immár másodízben emberek is megteremthessék, amennyire csak képesek erre a maguk eszközeivel. Ezt az ismétlést azonban *αα) felesleges* fáradozásnak tekinthetjük, hiszen amit a festmények, színielőadások stb. utánozva ábrázolnak — állatok, természeti jelenetek, emberi cselekmények stb. —, az már egyébként is megvan kertünkben, saját házunkban, szűkebb vagy tágabb ismeretségi körünkből származó esetekben. S közelebbről ezt a felesleges fáradozást elbizakodott, pajkos játéknak is tarthatjuk, amely *ββ)* elmarad a természet mögött. A művészet ugyanis ábrázoló eszközeiben kor-

látozott — s csak egyoldalú látszatot hozhat létre, például a valóság látszatát *egy* érzék számára, s így, ha csak a *puszta ábrázolás* formális céljával rendelkezik, ténylegesen valóságos elevenség helyett általábanvéve csak az élet képmutatását adja vissza. Így a mohamedán törökök — mint ismeretes — az emberről stb. semmiféle festményt, utánzást nem tűrnek meg: — James Bruce abessziniai útján halat ábrázoló festményt mutatott egy töröknek, akit ezzel előbb bámulatba ejtett, majd a következő választ kapta tőle: „Ha ez a hal az utolsó ítélet napján feltámad ellened és azt mondja: testet ugyan adtál nekem, de élő lelket nem, hogyan igazolod magad e váddal szemben?" Már a próféta is, ahogy ezt a Szunna írja, így szól Ommi Habiba és Ommi Zelma asszonyokhoz, akik etiópiai templomok képeiről meséltek: „Ezek a képek vádolni fogják szerzőjüket az ítélet napján."

Persze épp így van példa a tökéletes, megtévesztő utánzatra is. Zeuxis szőlőfürt-festményét már régóta úgy ünnepelték, mint a művészet diadalát s egyben mint a természetutánzási elv diadalát is, mert állítólag élő galambok kezdték csipegetni. Ehhez a régi példához egy újabbal járulhatunk hozzá: Büttner majmának példájával; ez a majom Rösel Insektenbelustigungen-jéből kirágott egy festett cserebogarat, s bár ezzel tönkretette az értékes mű szép példányát, urától bocsánatot nyert a kép nagyszerűségének eme bebizonyítása miatt. Az ilyen és hasonló példák láttán azonban legalább rögtön eszünkbe jut, hogy azon műalkotások dicsőítése helyett, amelyek még galambokat és majmokat is megtévesztenek, éppen azokat kell gáncsolnunk, akik azt hiszik, hogy a műalkotást csak akkor magasztalják fel, valahányszor csak a mű ilyen alantas hatását a legvégső és legmagasabbrendű hatásnak tudják kikiáltani. Egészében azonban elmondhatjuk, hogy a puszta utánzás esetében a művészet alulmarad a természettel való versengésben, és olyan féregnek látszik, amely arra vállalkozik, hogy csúszva kövessen egy elefántot. γγ) Az utánzásnak ilyen mindig viszonylagos balsikerénél a természeti mintával szemben csak az az élvezet marad meg célként a műdarabbal kapcsolatban, hogy a természethez hasonló valamit hozunk létre. És az ember mindenesetre örülhet is annak, hogy a már létezőt saját munkájával, ügyességével, szorgalmával újrateremti. De minél jobban hasonlít az utánzott a természeti mintához, annál inkább válik magáértvéve fagyossá és hideggé ez az öröm és csodálkozás,

vagy átfordul unalomba és undorba. Vannak portrék, amelyekről szellemesen azt mondják, hogy az utálatosságig hasonlítanak, és Kant egy másik példát hoz fel az utánzottal mint olyannal kapcsolatos tetszésre vonatkozóan, nevezetesen azt, hogy a csalogány csattogását tökéletesen utánzó embert — van ilyen — hamarosan megunjuk, és amint kiderül, hogy ember a szerzője, az ilyen ének tüstént unalmas. Már nem ismerünk fel benne semmiféle művészit: sem szabad természeti terméket, sem műalkotást, mert az ember szabad teremtőerejétől egészen mást várunk, mint olyan zenét, amely csupán akkor érdekel bennünket, ha — mint a csalogány csattogása esetében — nem-szándékoltan az emberi érzéklet hangjához hasonló sajátszerű elevenségből származik. Az utánzásban megnyilvánuló ügyesség-okozta öröm általában véve mindenkor korlátozott — az emberhez inkább az öröm illik, amelyet az önmagából létrehívott dolog okoz. Ebben az értelemben nagyobb értéke van bármilyen jelentéktelen technikai mű feltalálásának; s az ember büszkébb lehet arra, hogy feltalálta a kalapácsot, a szeget stb., mint arra, hogy utánzó művészeti mutatványokat készített. Mert ezt az absztraktan utánzó vetélkedést a művészeti mutatvány számára ugyanúgy értékelhetjük, mint azt az embert, aki megtanulta, hogy elhibázás nélkül lencseszemeket dobáljon egy kis résen keresztül. Az illető bemutatta ügyességét Nagy Sándornak, az pedig ezért a haszontalan és tartalmatlan művészetért megajándékozta őt egy véka — lencsével.

β) Továbbá: mivel az utánzás elve teljesen formális, eltűnik belőle maga az *objektív szép*, ha célnak tetszik meg. Ekkor ugyanis már nem az a kérdés, hogy milyen az, *amit* utánoznunk kell, hanem pusztán az, hogy *helyesen* utánozzuk-e. A szép tárgyát és tartalmát teljesen közömbösnek kell vennünk. Ha ugyanis állatok, emberek, tájak, cselekvések, jellemek esetében beszélünk is a szép és rút különbségéről, ez mégiscsak olyan különbség marad az ilyen elv alapján, amely tulajdonképpen nem tartozik a merőben absztrakt utánzásra hagyatott művészethez. A tárgyak kiválasztása, valamint a szépség és rutság közötti különbségtétel tekintetében a végső szót ugyanis itt a kritérium említett hiánya miatt csak a *szubjektív ízlés* mondja ki a természet végtelen formáinak, s ez nem tűri, hogy szabályokat állapítsanak meg számára, s hogy vitatkozzanak róla. S valóban, ha az ábrázolandó objektumok kiválasztásánál abból indulunk ki, amit

szépnek, rútnak, s ezért a művészetben utánzásra méltónak tartanak az emberek, — vagyis az emberek ízléséből, akkor nyitva áll minden köre a természeti tárgyaknak, amelyekből nem egykönnyen hiányozhat bármelyik ember számára kedves tárgy sem. Mert az emberek között például az az eset forog fenn, hogy — ha nem is minden férj a feleségét, — de legalább minden vőlegény a menyasszonyát — és szintén kizárólag őt — szépnek találja, s ha e szépség számára a szubjektív ízlésnek nincs merev szabálya, akkor ezt mindkét fél számára csak szerencsésnek mondhatjuk. S ha végül az egyes individuumokon és esetleges ízlésükön túl szemügyre vesszük a *nemzetek* ízlését, azt látjuk, hogy ez is szerfelett különböző és ellentétes. Milyen gyakran hallhatjuk, hogy az európai szépség egy kínainak vagy éppen egy hottentottának nem tetszene, mivel a kínaiaknak egészen más fogalma van a szépségről, mint a négernek, s ennek ismét más, mint az európainak, s így tovább. Sőt, ha a nem-európai népek műalkotásait, például istenképeit vizsgáljuk, amelyek e népek fantáziájából tiszteletreméltó s magasztos módon keletkeztek, akkor undorító bálványoknak látszanak előttünk, zenéjük pedig a legocsmányabbul hangzik fülünknek; ők viszont a maguk részéről a mi szobrainkat, festményeinket, muzsikánkat tartják jelentésnélkülinek vagy rútnak.

γ) Ha mármost a művészet objektív elvétől is elvonatkoztatunk, amennyiben a szépnek a szubjektív és partikuláris ízlésre kell hagyatkoznia, úgy a művészet oldaláról mégis úgy találjuk, hogy a természetnek az utánzása, ami mégiscsak általános elvnek, mégpedig nagy tekintély által bebizonyított elvnek látszott, legalábbis ebben az általános, teljesen absztrakt formájában nem fogadható el. Ha ugyanis szemügyre vesszük a különböző művészeteket, tüstént belátjuk, hogy bár a *festészet*, a *szobrászat* olyan tárgyakat ábrázol, amelyek a természeti tárgyakhoz hasonlóaknak látszanak, vagy amelyek típusát lényegében a természetből veszik, — az *építőművészet* alkotásait viszont, amely szintén a *szépművészetek* közé tartozik, valamint a *költészet* műveit, amennyiben nem korlátozódnak éppen csak a puszta leírásra, mégsem nevezhetjük a természet utánzatainak. Ha az utóbbiaknál is még érvényesíteni akarnók ezt a szempontot, mindenképpen nagy kerülőutak megtételére kényszerülnénk, mivel a tételt sokféleképp kellene megokolnunk, s az úgynevezett igazságot legalábbis valószínűséggé kellene lefokoznunk. A valószínűség kérdésében azon-

ban ismét nagy nehézség támadna annak meghatározásánál, hogy mi valószínű és mi nem; s ezenkívül a költészetből különben sem zárhatnók ki az összes önkényes, teljesen fantasztikus képzelgéseket.

A művészet célja ezért több, mint a meglévőnek pusztán formális utánzása, ami minden esetben csak művészeti *mutatványokat* hozhat létre, nem pedig *műalkotásokat*. A műalkotásnak természetesen lényeges mozzanata, hogy a természeti alakulaton alapul, mivel külső s ezzel egyben természeti jelenség formájában ábrázol. A festészet számára például fontos a színek viszonyának, a fényhatásoknak, reflexeknek stb., valamint a tárgyak formájának és alakjának a legfinomabb árnyalatig terjedő pontos ismerete és leképezése; — főként újabban ebben a vonatkozásban vetették fel újra a természetutánzás és általában a természetesség elvét, hogy ezáltal az erőtlenségbe, ködszerűségbe süllyedt művészetet visszavezessék a természet erejéhez és meghatározottságához, vagy hogy másfelől a pusztán önkényessel alkotottal, a konvencionálissal, a művészet- és természetellenessel szemben, ahová a művészet eltévelyedett, érvényt szerezzenek a természet törvényszerű, közvetlen és magáértvéve szilárd következetességének. Mármost ebben a törekvésben egyfelől helyes elem rejlik ugyan, de ez a megkövetelt természetesség, mint olyan, mégsem az a szubsztanciális és elsődleges elem, amely a művészet alapjául szolgál, — és ha a külső megjelenés a maga természetességében lényeges meghatározás is, azért a művészetnek mégsem a meglévő természetesség a *szabálya*, sem pedig a külső jelenségeknek mint külsőknek puszta utánzása a *célja*.

b) Ezért felmerül a további kérdés: mármost mi a *tartalom* a művészet számára, és miért kell ezt a tartalmat ábrázolnunk? Ebben a vonatkozásban a szokásos véleményre bukkanunk tudatunkban: a művészet feladata és célja az hogy értelmünkbe, érzékletünkbe, lelkületünkbe juttassa mindazt, ami helyet foglalhat az emberi szellemben. A művészetnek a *nihil humani a me alienum puto* ismert tételét kell valóraváltania bennünk. — Célja ezért abban áll: felkelteni és felelevenníteni a szunnyadó érzések, hajlamok, szenvedélyek *minden fajtáját*, csordultig *betölteni* a szívet, lehetővé tenni, hogy az emberekkel — kifejlesztve vagy nem — mindazt átéreztessék, amit az emberi kedély legbensőbb és legtitkosabb rejtekében hordozhat, tapasztalhat és alkothat, — mindazt, amit

az emberi kebel a maga mélységében, sokféle lehetősége és oldala alapján mozgásra késztetheti és megindíthat, mindazt, ami a szellem gondolkodásában és az eszmében egyébként is lényeges és magasztos: élvezetül nyújtani az érzéknek és a szemléletnek a nemes, az örökkévaló és az igaz nagyszerűségét; éppúgy felfoghatóvá tenni a boldogtalanságot és az inséget, mint a gonoszt és a bűnöst, hogy az emberi szív a maga legbensejében egyaránt osztozzék minden iszonyatosban és borzalmasban, minden örömben és boldogságban, s a fantázia végül felhagyjon azzal, hogy a képzelőerő henye játékában, az érzékileg ingerlő szemléletek és képzetek bűvös varázsában dúskáljon. A művészetnek azért kell felfognia a tartalomnak ezt a mindenoldalú gazdagságát, hogy egyrészt kiegészítse külsőleges életünk természetes tapasztalatait, másrészt felkeltse általában a szenvedélyeket, hogy ne hagyjanak bennünket érintetlenül az élet tapasztalatai, s hogy fogékonyakká váljunk minden jelenség iránt. Mármost ilyen felindulást ezen a téren nemcsak a valóságos tapasztalat adhat, hanem annak merő látszata is, mivel a művészet csalóka módon alkotásait a valóság helyébe állítja. A művészet látszata révén fellépő csalódás lehetősége azon alapul, hogy az emberben az egész valóságnak át kell haladnia a szemlélet és képzet közegén, s a valóság csak ezen a közegen keresztül hatol be az ember érzésébe és akaratába. Itt aztán közömbös az, hogy a közvetlenül külső valóság veszi-e igénybe ezt a látszatot, vagy hogy ez más úton történik, nevezetesen a valóság tartalmát felvevő és ábrázoló képek, jelek, képzetek útján. Az ember elképzelhet nemvalóságos dolgokat úgy, mintha valóságosak volnának. Az, hogy vajjon a külső valóság, vagy annak csupán látszata tár elénk egy állapotot, viszonyt, általában valamilyen élettartalmat, az a kedély számára egyformán csak annyit jelent, hogy e benső tartalom lényegének megfelelően elszomorítson vgy megörvendeztessen, megindítson és megrendítsen, hogy átvigyen a harag, a gyűlölet, a részvét, az aggodalom, a félelem, a szeretet, a tisztelet, a csodálat, a becsület és a dicsőség érzésein és szenvedélyein.

Az összes érzékletek felkeltését bennünk, kedélyünk keresztülvonulását valamennyi élettartalmon, az összes benső felindulásnak merőben csalóka, külső jelenlét által történő megvalósítását tekintik elsősorban a művészet voltaképpeni kitüntető hatalmának ebben a vonatkozásban

Amennyiben mármost a művészetnek ilyen módon az lenne a rendeltetése, hogy jót-rosszat bevéssen a kedélybe és az érzékletbe, ott nemessé acélozza, s elerőtlenítse a kedv legérzékibb, legönzőbb érzéseit, akkor ezzel még csupán merőben formális feladatot róttunk rá, s a művészet magáértvéve szigorú cél nélkül csak üres formát adna a mindenkor lehetséges tartalomnak és tartalmi mélységnek.

c) A művészet valóban rendelkezik azzal a formális oldallal is, hogy minden lehetséges anyagot a szemlélet és a képzet elé hozhat és ott feldíszíthet, éppúgy, mint ahogy az észszerű gondolkodás is képes valamennyi lehetséges tárgy és tárgyalásmód feldolgozására, megokolására és igazolására. A tartalom ilyen sokrétűségénél azonban nyomban az a megjegyzés vetődik fel, hogy azok a különböző érzékletek és képzetek, amelyeket a művészetnek kell felkeltenie vagy rögzítenie, keresztezik, megcáfolják és kölcsönösen megszüntetik egymást. Sőt, ezen oldala szerint a művészet, minél inkább éppen az ellentétesre lelkesít, csupán az érzések és a szenvedélyek ellentmondásának felnagyítása, s bacchantikus részeggé tesz bennünket, vagy a raisonnement-hoz hasonlóan szofisztikához és szkepszishez vezet. Éppen az anyagnak ez a sokfélesége késztet bennünket arra, hogy ne rekedjünk meg ennyire formális meghatározásnál, mivel az ebbe a tarka különbözőségbe behatoló észszerűség megköveteli, hogy lássuk és tudjuk: az annyira ellentmondó elemekből mégiscsak egy magasabbrendű, önmagában általánosabb cél jön létre. Az emberek együttélésének és az államnak végcélját is abban jelöljük meg, hogy *valamennyi* emberi képességnek és *valamennyi* individuális erőnek *valamennyi* oldalon és irányban ki kell fejlődnie és meg kell nyilvánulnia. De egy ennyire formális nézettel szemben csakhamar felvetődik a kérdés: milyen *egységbe* kell foglalnunk ezt a sokféle képződményt, ami az a *cél*, amelyet alapfogalmaként és végcéljaként bírnia kell. Ahogy az állam fogalmánál, úgy a művészet fogalmánál is szükségessé válik egyrészt a különös oldalak számára *közös*, másrészt viszont magasabbrendű, *szubsztanciális* cél.

A reflexiónak mindenekelőtt azt kell megvizsgálnia, mint ilyen szubsztanciális célt, hogy a művészet képes és hivatott-e a vágy vadságának megszelídítésére.

a) Első nézetünk tekintetében csak azt kell kiderítenünk: a művészetnek melyik sajátos oldalában rejlik annak lehetősége, hogy a durvaságot megszünteti, az ösztönöket, a hajla-

mokat és szenvedélyeket megfékezi és kiműveli. A durvaság általában az ösztönök közvetlen önzésén alapszik, — ezek az ösztönök pedig egyenesen és kizárólagosan csak vágyakozásuk kielégítésére törnek. A vágy azonban annál durvább és követelőzőbb, minél jobban hatalmába kaparintja, mint egyedi és korlátozott vágy, az *egész embert*, úgyhogy az embernek nem marad ereje ahhoz, hogy mint általános elszakadjon tőle, és mint általános magáértvalóvá váljék. S ha az ember is azt mondja ilyenkor: a szenvedély erősebb, mint én, akkor a tudat számára az absztrakt. Én ugyan el van választva a különös szenvedélyektől, de merőben formális módon csupán, mivel ezzel a szétszakítással csak azt mondjuk ki, hogy a szenvedély hatalma ellenében az Én, mint általános Én, szóba sem jöhet. A szenvedélyek vadsága tehát az Én-nek, mint általános Én-nek és vágya korlátozott tartalmának egysége, — úgyhogy az embernek az egyedi szenvedélyén kívül többé nincs akarata. A szenvedélyességnek ezt a durvaságát és zabolátlan erejét a művészet elsősorban már azzal enyhíti, hogy megmutatja, mit érez és cselekszik ilyen állapotban az ember. És még akkor is, ha a művészet csak arra korlátozódik, hogy a szenvedélyek képmását állítja a szemlélet elé, sőt még ha hízelegnie is kellene ezeknek a szenvedélyeknek, már ebben is megmutatkozna a lecsillapítás ereje, mivel ezzel legalább tudatosodik az emberben az, ami egyébként csak közvetlen *léte*. Most ugyanis az ember vizsgálat alá veti ösztöneit és hajlamait, amelyek egyébként reflexió nélkül tovaragadták, ilyenkor önmagán kívülesőknek látja őket, és mivel mint objektív dolgok, vele szemben állnak, máris szabaddá kezd válni velük szemben. A művésznél ezért gyakori eset, hogy fájdalommal eltelve az ábrázolás révén önmaga számára csökkenti és enyhíti saját érzéseinek intenzitását. Sőt, a könnyek már előlegezik is a vigaszt; az ember, míg elmerül és beletemetkezik fájdalmába, legalább közvetlen módon kifejezheti ezt a merőben benső érzést. Mégjobban megkönnyebbülünk, ha bensőnket szavakban, képekben, hangokban és alakokban kifejezzük. Ezért volt régi jó szokás, hogy haláleset és temetés alkalmával sirató-asszonyokat fogadtak fel, azért, hogy a fájdalmat megnyilvánulásában szemléltessék, vagy hogy általában tanúbizonyságot tegyenek a részvétről. Mert ebben az ember elé tárul boldogtalanságának tartalma, a sok beszéd arra készteti, hogy referáljon erre, s ezáltal megkönnyebbül. És így a kisí-

rást, kibeszélést kezdettől fogva a bánat nyomasztó súlyától való megszabadulás eszközének tekintik. A szenvedélyek hatalmának csillapítása ennélfogva azon az általános alapon nyugszik, hogy az ember kioldódik az érzékletben való közvetlen elfogódottságból, az érzékletet mint számára külsőt tudatosítja, amelyhez most már eszmeileg kell viszonyulnia. A művészet a maga ábrázolásai révén az érzéki szférán belül egyúttal megszabadít az érzékiség hatalmától is. Habár gyakran halljuk a kedvelt szólás emlegetését: az ember maradjon közvetlen egységben a természettel, — az ilyen egység azonban a maga elvontságában csak durvaság és vadság. A művészet pedig, amennyiben az ember számára ezt az egységet feloldja, gyengéd kézzel kiemeli az embert a természetben való fogvamaradottságból. Mert a művészet tárgyaival való foglalatosság tisztán elméleti marad, és ezáltal kialakítja, ámbár a figyelem kezdetben csak az ábrázolásra általában irányul, később mégis az ábrázolás jelentésére, a más tartalommal való összehasonlításra irányul — kialakítja a nyiltságot a szemlélet és a szemlélet szempontjainak általánossága iránt.

β) Mármost egészen következetesen ehhez csatlakozik a művészet lényegi céljának tulajdonított második meghatározás, nevezetesen a szenvedélyek *megtisztítása*, a tanítás, a *morális* tökéletesítés. Az a meghatározás ugyanis, amely szerint a művészetnek meg kell zaboláznia a durvaságot, ki kell művelnie a szenvedélyeket, — teljesen formális és általános marad; s így ismét csak e kiművelés *meghatározott* módjáról és lényegi *céljáról* van szó. *aa)* Habár a szenvedélyek megtitsztítására vonatkozó nézet még mindig ugyanabban a fogyatékosságban leledzik, mint a vágyak megfékezésére vonatkozó előbbi, mégis legalább jobban kiemeli, hogy a művészet alkotásainak olyan zsinórmértékre van szükségük, amellyel érdemességük vagy érdemtelenségük lemérhető. Ez a mérték: éppen az a hatékonyság, amely a szenvedélyekben elválasztja a tisztát a tisztátalantól. Ezért olyan tartalomra van szüksége, amely képes arra, hogy ezt a tisztítóerőt kifejtse, s amennyiben a művészet szubsztanciális célja ilyen hatás létrehozása, a tisztító tartalomnak *általánossága* és *lényegisége* szerint kell tudatosulnia. Ez utóbbi szempontból a művészet céljául azt jelölték meg, hogy *ββ*) *tanítania* kell. A művészet sajátszerűsége tehát egyrészt az érzések és a kielégülés mozgása, amely kielégülés ebben

a mozgásban, magában a félelemben, a részvétben, a fájdalmas meghatottságban és megrendülésben rejlik, — tehát az érzéseknek és szenvedélyeknek kielégülő érdeklődésében s enyyiben a művészi tárgyak, ábrázolásuk és hatásuk nyomán létrejövő tetszésben, élvezetben, gyönyörködésben. Másrészt azonban ez a cél csak a tanító jellegben jut magasabb mértékhez, a *„fabula docet"* elvében és így abban a haszonban, amellyel a műalkotás a szubjektum számára jár. Ebben a tekintetben a horatiusi aranymondás:

Et *prodesse* volunt et *delectare* poetae

néhány szóban sűríti azt, amit később a végtelenségig fejtegettek, felhígítottak, s tettek a művészetet illetően a legvégletesebben hamis nézetté. — Ami az ilyen tanítást illeti, kérdés, hogy ezt a művészet közvetlenül vagy közvetve, explicite vagy implicite tartalmazza-e? — Ha a művészet területén általában csak általános, és nem esetleges céllal kell törődnünk, akkor a művészet lényegi szellemisége esetén ez a végcél maga is csak szellemi lehet. éspedig nem esetleges, hanem magán- és magáértvéve léttel bíró. A tanítás tekintetében ez a cél csak az lehet, hogy a műalkotásban magán- és magáértvéve lényeges szellemi benső tartalmat kell tudatosítania. Ebben a tekintetben meg kell állapítanunk, hogy minél magasabbrendű a művészet, annál inkább ilyen tartalmat kell felvennie, és e tartalom lényegében találja meg annak mértékét, hogy amit kifejezett, megfelelő vagy meg nemfelelő-e. A művészet valóban a népek első *tanítómesterévé* vált.

Ha azonban a tanítás célját olyan értelemben tekintjük célnak, hogy az ábrázolt benső tartalom általános természetét mint absztrakt tételt, prózai reflexiót, általános tanulságot önmagáértvéve, közvetlenül kell előtérbe állítani, s kifejteni, és nem elég, ha ez csupán a konkrét művészeti alakban implicite foglaltatik benne, akkor az ilyen szétszakítással éppen az, ami a műalkotást *műalkotássá* teszi, az érzéki, képszerű alak — felesleges járulék; olyan burok és látszat, amelyet kifejezéstelen puszta buroknak és puszta látszatnak tételeznek. Ezzel azonban éppen a műalkotás természete torzul el. A műalkotás ugyanis a tartalmat nem általánosságában mint olyanban állítja a szemlélet elé, hanem teljesen individualizált, érzékileg egyediesült általánosságában. Ha a műalkotás nem ennek az elvnek alapján jön létre, ha az általánosságot az absztrakt tanítás célzatával tünteti fel, akkor a kép-

szerű és az érzéki csupán felesleges díszítésnek tűnik, s a műalkotás derékbatört valami, amiben már nem egymásbafonódva jelenik meg forma és tartalom. Az érzéki egyes és a szellemi általános ugyanis külsőlegessé váltak egymással szemben. — Továbbá, ha a művészet célját abban a haszonban állapítjuk meg, amellyel ez a *tanítás* jár, akkor a másik mozzanatot, nevezetesen a tetszés, szórakoztatás, gyönyörködtetés mozzanatát, magáértvéve *lényegtelennek* nyilvánítjuk, akkor a művészet szubsztanciája kimerül ama tanítás hasznos-voltában, amelynek kísérőjelensége. De ezzel egyben kimondtuk azt is, hogy a művészet eszerint rendeltetését és végcélját nem önmagában hordja, hanem fogalma másvalamiben rejlik, abban, aminek maga is *eszközül* szolgál. A művészet ebben az esetben csupán egy a sok közül a tanítás céljának elérése végett használatos és alkalmatos eszközök között. Ezzel azonban eljutottunk ahhoz a határhoz, ahol a művészet megszűnik önmaga számára cél lenni, mivel vagy a szubjektumok szórakoztatásának puszta játékává, vagy tanításuk puszta eszközévé alacsonyodik. Ez a határvonal akkor tűnik szembe a legélesebben, ha ismét annak legmagasabbrendű célját és célzatát kutatjuk, ami miatt a szenvedélyeket tisztítani, az embereket tanítani kell. Újabban ezt a célt gyakran $\gamma\gamma$) a morális javításban jelölték meg, és a művészet célját abban állapították meg, hogy a hajlamokat s az ösztönöket elő kell készítenie a morális tökéletességre, erre a végcélra kell eljutnia. Ebben az elképzelésben egyesült egymással a tanítás és a megtisztítás, mivel a művészet az igazán morális jóba való bepillantásával s ezzel a tanításával egyúttal felszólít a megtisztulásra, és csak így valósítja meg az emberek megjavítását, mint hasznukat és legmagasabbrendű céljukat.

Ami mármost a művészetet illeti a javítás eme céljára való vonatkozásban, erről először is ugyanazt kell mondanunk, mint a tanítás céljáról. Nem nehéz elismernünk, hogy a művészetnek nem lehet elvben célja az immorális és annak előmozdítása. De más az, ha az immoralitást, más, ha nem a morálist tesszük az ábrázolás kifejezett céljává. Minden igazi műalkotásból helyes morál szűrhető le, de ez mindenesetre a magyarázattól és attól függ, hogy *ki* szűri le a morált. Az erkölcstelen ábrázolásokat, hallhatjuk, így védik meg: hogy morálisan cselekedhessünk, ismernünk kell a gonoszt, a bűnt. Megfordítva viszont azt mondják, hogy

a szép és bűnős nő, a bűneit utóbb megbánó Mária Magdolna ábrázolása már sokakat csábított bűnre, mivel a művészet nagyon szépnek tünteti fel a bűnbánatot, — és a bűnbánathoz persze hozzátartozik, hogy előtte bűnt kövessünk el. — A morális megjavítására vonatkozó tanítás azonban, ha következetesen végiggonduljuk, nem elégszik meg azzal, hogy a műalkotásból morál is csendüljön ki, hanem ellenkezőleg: a morális tanítás egyértelműen a műalkotás szubsztanciális céljának tünteti fel, sőt kifejezetten csak morális tárgyak, morális jellemek, cselekvések és cselekmények ábrázolását engedi meg. A művészet ugyanis maga választhatja meg tárgyát, eltérően a történetírástól, vagy a tudományoktól, amelyeknek tárgya adott.

Hogy ebből a szempontból alapos ítéletet mondhassunk a művészet morális céljára vonatkozó nézetről, mindenekelőtt annak a morálnak meghatározott álláspontjával foglalkozunk, amely erre a nézetre jogot formál. Ha közelebbi pillantást vetünk a morál álláspontjára, ahogyan ezt manapság a szó legjobb értelmében használjuk, akkor hamarosan kitűnik, hogy fogalma nem esik közvetlenül egybe azzal, amit különben erénynek, erkölcsösségnek, becsületességnek stb. nevezünk. Egy erkölcsileg erényes ember azért egyben még nem *morális* is. A morálhoz ugyanis hozzátartozik a *reflexió*, mindannak meghatározott tudata, ami kötelességszerű, és az ebből a megelőző tudatból fakadó cselekvés. Maga a kötelesség az akarat törvénye, amelyet az ember mégis szabadon, magából állapít meg; erre a kötelességre a kötelesség és annak teljesítése végett szánja rá magát, mivel azzal a meggyőződéssel teszi meg a jót, hogy az jó. Mármost azonban ez a törvény, a kötelesség, amelyet a kötelesség kedvéért szabad meggyőződésből és benső lelkiismeretből választanak zsinórmértékül és hoznak létre, — ez magáértvéve az akarat absztrakt általánossága, ami közvetlen ellentétben áll a természettel, az érzéki ösztönökkel, az önös érdekekkel, a szenvedélyekel és mindazzal, amit összefoglalóan kedélynek és szívnek nevezünk. Ebben az ellentétben úgy kell vizsgálnunk az egyik oldalt, hogy *megszünteti* a másikat, s mivel mindkettő ellentétes mozzanatként van meg a szubjektumban, a szubjektumnak ezért választania kell a kettő között. De ez álláspont szerint az ilyen elhatározás és az ennek megfelelően véghezvitt cselekvés csak akkor morális, ha alapja egyrészt a kötelességről való szabad meggyőződés, másrészt nemcsak

a különös akarat, a természeti indítóokok, hajlamok, szenvedélyek stb. legyőzése, hanem a nemes érzékek és a magasabbrendű ösztönök legyőzése is. A modern morális felfogás ugyanis az akarat szellemi általánossága között fennálló merev ellentétből indul ki, s nem az ellentétes oldalak tökéletes közvetítését jelenti, hanem egymás ellen vívott kölcsönös harcukat, amely azt a követelményt vonja maga után, hogy az ösztönöknek, a kötelesség ellen folytatott harcban engedniök kell a kötelességnek.

Ez az ellentét a tudat számára nemcsak a normális cselekvés korlátozott területén lép fel, hanem úgy tűnik, mint határozott szétválása és ellentéte a *magán- és magáértvéve létezőnek* és annak, ami külső realitás és létezés. Egészen absztraktan felfogva, az általános ellentéte ez, amennyiben magáértvéve a különössel szemben — és ezt a maga részéről az általánossal szemben lerögzítik; konkrétabban úgy jelentkezik a természetben, mint ellentét az absztrakt törvény és az egyedi, magukértvéve sajátszerű jelenségek bősége között; a szellemben, mint érzéki és szellemi az emberben, mint a szellem harca a hús ellen, mint a kötelesség a kötelesség kedvéért, a rideg parancs harca a különös érdek, meleg kedély, az érzéki hajlamok és ösztönök, általában az individuális ellen; mint a benső szabadság és a külső természeti szükségszerűség éles ellentéte; továbbá mint a holt, magábanvéve üres fogalom ellentmondása a teljesen konkrét elevenséggel szemben, az elmélet, a szubjektív gondolkodás ellentéte az objektív létezéssel és a tapasztalattal szemben.

Olyan ellentétek ezek, amelyeket nem a reflexió éleselméjűsége vagy a filozófia iskolás szempontja agyalt ki, — ezek kezdettől fogva különféle formában foglalkoztatták s nyugtalanították az emberi tudatot, bár csak az újabb műveltség révén fejlődtek a végletekig élessé, csúcsosodtak ki a legélesebb ellentmondásban. A szellemi műveltség, a modern értelem hívja létre az emberben azt az ellentétet, amely kétéltűvé teszi, mivel most két — egymásnak ellentmondó — világban kell élnie, úgyhogy a tudat is ide-oda vergődik ebben az ellentmondásban, s képtelen az egyik oldalról átlendülni a másikba, képtelen önmagáértvéve kielégülni akár az egyikben, akár a másikban. Egyfelől azt látjuk ugyanis, hogy a közönséges valósághoz és a földi mulandósághoz kötött embert a szükség és az ínség sanyargatja, a természet szorongatja, az anyag, érzéki célok s azok élvezése behálóz-

zák, a természeti ösztönök és szenvedélyek leigázzák s elragadják; — másrészt az örök eszmékhez emelkedik, a gondolat és szabadság birodalmába, mint akarat, általános törvényeket s meghatározásokat szab magának, a világot megfosztja eleven, viruló valóságától és absztrakciókká oldja, mivel a szellem csak a természet jogtalanságában s méltatlanságában nyilvánítja ki jogát s méltóságát, azzal az ínséggel s erőszakkal fizet meg a természetnek, amelyet tőle kapott. Az élet s a tudat közötti meghasonlással azonban a modern műveltség és annak értelme számára adva van az a követelmény, hogy az ellentmondás feloldódjék. Mivel azonban az értelem nem tud elszakadni az ellentétek merevségétől, a feloldás puszta *kellés* marad a tudat számára, a jelenlét és a valóság nyugtalanul hánykolódik ide-oda, — és a kellés csak keresi, de nem találja meg a kibékülést. Felmerül tehát a kérdés: vajjon magán- és magáértvalósága szerint igaz-e és általában véve a legmagasabbrendű végcél-e az ilyen mindenoldalúan érvényesülő ellentét, amely nem jut túl a puszta kellésen és a feloldás posztulátumán? Ha az általános műveltség ilyen ellentmondásba keveredett, akkor a filozófia feladata lesz az ellentétek megszüntetve-felemelése, vagyis annak megmutatása, hogy sem az egyik a maga absztrakciójában, sem a másik hasonló egyoldalúságban nem rendelkezik igazsággal, hanem feloldja önmagát; csak kettejük kibékülésében s közvetítettségében rejlik az igazság, és ez a közvetítettség nem puszta követelmény, hanem magán- és magáértvéve létrehozott és magát folyvást létrehozó. Ez a felismerés közvetlenül összhangban áll az elfogulatlan hittel s akarással, amelynek képzete előtt mindenkor éppen ez a feloldott ellentét áll, ezt tűzi ki célul a cselekvésben, és ezt valósítja meg. A filozófia csak gondolati bepillantást nyujt az ellentét lényegébe, amennyiben megmutatja, hogy ami igazság, az csak az igazság feloldása, mégpedig nem olyan feloldása, hogy az ellentét és annak oldalai *egyáltalában nem* léteznek, hanem olyan, hogy ezek az oldalak kibékülnek egymással.

Mivel a művészet számára megjelölt végcélt a morális megjavításban leltük fel, és ennek elve viszont magasabbrendű álláspontra utalt, — ezért a művészet számára is meg kell követelnünk ezt a magasabbrendű álláspontot. Ezzel a művészet számára elesik egyúttal az a már kifejtett fonák helyzet is, hogy tanító s javító eszköznek kell lennie a morális

célok és általában a világ morális végcélja szolgálatában, és így szubsztanciális célja nem saját magában van, hanem másvalamiben.

Ha most ennélfogva továbbra is beszélünk a művészet végcéljáról, akkor először is fel kell számolnunk azt a ferde elképzelést, amely a célra vonatkozó kérdésben a kérdés haszonra vonatkozó mellékjelentéséhez fűződik. Itt a fonákság abban áll, hogy így a műalkotásnak másvalamire kell vonatkoznia, arra, amit úgy állítanak oda a tudat elé, mint lényegest, mint olyat, aminek léteznie kell, úgyhogy a műalkotás csupán ezen a művészeti területen kívülálló, önálló, magáértvéve érvényes célnak megvalósítására szolgáló hasznos szerszám érvényével bírna. Ezzel szemben meg kell állapítanunk: a művészet arra hivatott, hogy az *igazságot* az érzéki művészeti alakulat formájában fedje fel, hogy ábrázolja a kibékített ellentétet, — s ezzel végcélja önmagában, ebben az ábrázolásban és felfedésben rejlik. A többi célnak ugyanis — a tanításnak, megtisztításnak, megjavításnak, pénzszerzésnek, a hírnévre és megbecsülésre való törekvésnek — semmi köze a műalkotáshoz mint olyanhoz, és nem határozza meg a műalkotás fogalmát.

Erről az álláspontról kiindulva, amelyben feloldódik a művészet reflexiós meghatározása, benső szükségszerűsége szerint kell megragadnunk a művészet fogalmát; — a művészet igazi megbecsülése és megismerése történetileg is ugyanerről az álláspontról indult ki. Az érintett ellentét ugyanis nemcsak az általános reflexiós műveltségen belül érvényesült, hanem éppúgy a filozófiában mint olyanban is, és a filozófia csak akkor ragadta meg ennek sajátos fogalmát, s ezzel egyben a természet és művészet fogalmát, amikor megtanulta ennek az ellentétnek alapos leküzdését.

Így hát ez az álláspont jelentette mind általában a filozófia, mind a művészet tudományának újjáéledését, sőt tulajdonképpen ennek az újjáéledésnek köszöni igazi létrejöttét az esztétika, mint tudomány, ennek köszöni magasabbrendű méltánylását a művészet is.

Ezért röviden érinteni kívánom ennek az átmenetnek a történetét, részint a történetiség végett, részint azért, mert ezzel közelebbről megjelöljük azokat az álláspontokat, amelyek szóbakerülhetnek s amelyeknek alapján akarunk tovább építeni. Ez az alap legáltalánosabb meghatározása szerint az, hogy a művészeti szépben olyan középhelyzetet ismertek fel,

amely feloldja s az egységre visszavezeti a magábanvéve absztrakt, nyugvó szellemnek és a — külsőleg megjelenő, vagy mint szubjektív érzés és kedély, benső — természetnek ellentétét és ellentmondását.

A *kanti* filozófia ezt az egyesítőpontot már nemcsak szükségletnek érezte, hanem határozottan fel is ismerte és a képzet elé hozta. Kant általában az önmagára vonatkozó észszerűséget, a szabadságot, a magát önmagában végtelennek találó és tudó öntudatot tette meg mind az intelligencia, mind az akarat alapjának; az ész önmagábanvaló abszolút-voltának ezt a felismerését, mely fordulópontot idézett elő az újkori filozófiában, ezt az abszolút kiindulópontot el kell ismernünk és nem lehet megcáfolnunk, — ha a kanti filozófiát elégtelennek tekintjük is. Mikor azonban Kant ismét visszaesett a szubjektív gondolkodás és az objektív tárgyak, az absztrakt általánosság és az akarat érzéki egyedisége között fennálló merev ellentétre, különösképpen ő volt az, aki a moralitás iménti érintett ellentétét, mint a legmagasabbrendű elvet, létrehívta, mivel ezenkívül a szellem gyakorlati oldalát is föléje helyezte az elméletnek. Az ellentétnek ennél az értelmi gondolkodás által felismert merevségénél nem maradt más hátra számára, mint az, hogy csupán az ész szubjektív eszméinek formájában posztulátumként nyilvánítsa ki az egységet, amely eszmék számára nem lehetett adekvát valóságot találni; — posztulátumként, amely levezethető ugyan a gyakorlati észből, de lényegi magánvalósága magáértvéve nem ismerhető meg gondolatilag, és gyakorlati teljesítése mindvégig a végtelenségbe kitólt puszta kellés maradt. Így Kant a képzet elé tárta ugyan a kibékített ellentmondást, de annak igazi lényegét nem tudta sem tudományosan kifejteni, sem mint igazán kizárólagosan valóságost bebizonyítani. Persze Kant még tovább hatolt, amikor a kívánt egységet megtalálta abban, amit *intuitív értelemnek* nevezett, — de itt is megreked a szubjektívnek és az objektivitásnak az ellentéténél; így megadja ugyan a fogalom és a realitás, az általánosság és a különösség, az értelem és az érzékiség ellentétének absztrakt feloldását, de ezt a feloldást és kibékülést ismét csak *szubjektívvé* és nem magán- és magáértvalósága szerinti igazzá és valóságossá tette. Ebben a vonatkozásban *Az ítélőerő bírálata* (Kritik der Urteilskraft), amelyben az esztétikai és teleológiai ítélőerőt vizsgálja, tanulságos és figyelemreméltó. A természet és a művészet szép tárgyait, a cél-

szerű természeti produktumokat, amelyek révén Kant közelebb jut az organikus és az eleven fogalmához, csupán a szubjektív, az azt megítélő reflexió oldaláról vizsgálja. Az ítélőerőt általában pedig úgy határozza meg, mint „képességet arra, hogy a különöst az általánosnak alávetve, az általánosban bennefoglalva gondoljuk el", és az ítélőerőt *reflektálónak* nevezi, „ha számára csak a különös adott, s ha ehhez kell megtalálnia az általánost". Ehhez olyan törvényre, elvre van szüksége, amelyet az ítélőerő önmaga ad önmagának, s ilyen törvényként Kant a *célszerűséget* állapítja meg. A gyakorlati ész szabadságfogalmánál a cél teljesítése megreked a puszta kellésben, a teleológiai ítéletben viszont az elevenséget illetően Kant arra törekszik, hogy úgy vizsgálja az eleven szervezetet, hogy a fogalom, az általános itt a különöst is tartalmazza; és mint célt a különöst és külsőt, a tagok természetét, ne kívülről, hanem belülről és úgy határozza meg, hogy a különös önmagától megfeleljen a célnak. De ezzel az ítélet megint csak nem a tárgy objektív természetét ismeri fel, hanem a reflexiónak csupán egyik szubjektív módját mondja ki. Hasonló módon fogja fel Kant az *esztétikai* ítéletet: nem származhat sem az értelemből, mint olyanból, mint a fogalmak képességéből, sem az érzéki szemléletből és annak tarka sokféleségéből, mint olyanból, — hanem az értelem és a képzelőerő szabad játékából. A megismerőképesség ilyen egyértelműségében vonatkozik a tárgy a szubjektumra és annak érzéseire: a kedvre és a tetszésre.

1. Ennek a tetszésnek azonban először is mindenféle érdek nélkül valónak, vagyis *a kívánóképességünkre való vonatkozás nélkülinek* kell lennie. Ha bennünk van például a kíváncsiság érdeke, vagy egy érzéki — számunkra érzéki — szükséglet, a birtoklás és használat utáni vágyakozás, akkor a tárgyak számunkra nem önmaguk, hanem szükségletünk miatt fontosak. Ebben az esetben a létező csak az ilyen hiányérzetre való vonatkozásban értékes, és egymáshoz való viszonyuk olyan, hogy az egyik oldalon áll a tárgy, a másik oldalon pedig olyan meghatározás, amely különbözik tőle, amelyre azonban a tárgyat vonatkoztatjuk. Ha például táplálkozás céljából elfogyasztom a tárgyat, akkor ez az érdek csupán bennem létezik és magától a tárgytól idegen marad. A széphez való viszony — állapítja meg Kant — nem ilyen. Az esztétikai ítélet megengedi a külsőleg létező szabad, magáértvaló fennállását, és abból az örömből fakad, amelyet

az objektum önmaga miatt helyesel, mivel megengedi a tárgynak, hogy önmagában hordozza célját. Már fentebb láttuk, hogy ez fontos felismerés.

2. A szépet *másodszor* — mondja Kant — fogalom nélkül, vagyis az értelem kategóriája nélkül, mint *általános* tetszés tárgyát képzeljük el. A szép méltánylásához művelt szellem szükséges; az ember, míg tesz-vesz, nem rendelkezik a szépre vonatkozó ítélettel, mivel ez az ítélet általános érvényűségre tart igényt. Az általános, mint olyan — elsősorban absztraktum ugyan, de annak, ami magán- és magáértvéve igaz, az a rendeltetése és követelése, hogy magábanvéve általános érvénnyel is bírjon. Ebben az értelemben el kell ismernünk, hogy a szép is általános, bár a puszta értelmi fogalmakat nem illeti meg rávonatkozó ítélet. A jó, az igazságos például általános fogalmak alá szubszumálódik az egyes cselekvésben, és a cselekvés csak akkor tekinthető jónak, ha ezeknek a fogalmaknak meg tud felelni. A szépnek ezzel szemben ilyesfajta vonatkozás nélkül, közvetlenül kell általános tetszést felkeltenie. Ez éppen azt jelenti, hogy a szép vizsgálatánál nem tudatosítjuk a fogalmat és a szubszumálást, nem hagyjuk szabadjára az egyedi tárgynak és az általános fogalomnak — az ítéletben egyébként meglévő — szétszakadását.

3. A szépnek *harmadszor* annyiban kell rendelkeznie a *célszerűség* formájával, amennyiben a tárgy célszerűségét cél képzete nélkül észleljük. Alapjábanvéve ez csak az előbb tárgyaltak megismétlése. Célszerűen organizált például egy bizonyos természeti produktum, egy növény, egy állat és ebben a célszerűségben közvetlenül úgy létezik számunkra, hogy a célt nem képzeljük magáértvéve elszakítottnak és különbözőnek annak jelenlegi realitásától. Ilyen módon a szép is mint célszerűség jelenik meg előttünk. A véges célszerűségben a cél és az eszköz egymás számára külsőleges marad, mivel a cél nem áll lényegi, benső vonatkozásban megvalósításának anyagával. Ebben az esetben a cél képzete magáértvéve különbözik attól a tárgytól, amelyben a cél realizáltan megjelenik. A szép viszont önmagábanvéve létezik célszerűen, anélkül, hogy eszköz és cél különböző oldalakként széthasadva mutatkoznék. Az organizmus tagjainak célja például az elevenség, amely a tagokban magukban valósággal létezik; ha leválasztjuk őket, megszűnnek tagok lenni. Az elevenségben ugyanis annyira közvetlen egységbe fonódik össze a cél és

a cél anyaga, hogy létezésről csak akkor beszélhetünk, ha célját magábanfoglalja. Erről az oldalról vizsgálva, a szépnek nem külső formaként kell magán viselnie a célszerűséget, hanem a benső és a külső célszerű megfelelésének kell a szép tárgy immanens természetének lennie.

4. Végül a kanti vizsgálat *negyedszer* úgy határozza meg a szépet, hogy azt fogalom nélkül ismerjük fel, mint *szükségszerű* tetszés tárgyát. A szükségszerűség — absztrakt kategória, és két oldal benső, lényegi viszonyára utal; *ha* az egyik létezik, és *mert* az egyik létezik, létezik a másik is. Az egyik a maga meghatározásában egyúttal a másikat is tartalmazza, ahogy például az oknak nincs semmi értelme okozat nélkül. A szép a tetszés ilyen szükségszerűségét fogalmakra, vagyis az értelem kategóriáira való bárminő vonatkozás nélkül foglalja magában. Így tetszik például a szabályszerű, amit értelmi fogalom szerint alkottak meg, bár Kant a tetszéshez még egyebet is kíván, mint az ilyen értelmi fogalom egységét és egyenlőségét.

Ezekben a kanti tételekben szétszakítatlanul találjuk azt, amit egyébként elválasztva előfeltételeztünk tudatunkban. Ez a szétszakadás megszünten-felemelve található a szépben, mivel általános és különös, cél és eszköz, fogalom és tárgy teljesen áthatják egymást. Így Kant a *művészeti szépet* is olyan összhangnak tekinti, amelyben a különös maga a fogalomnak megfelelően létezik. A különös mint olyan, először egymás iránt is, az általános iránt is esetleges, és a műalkotásban éppen ezt az esetlegességet, érzéket, érzést, kedélyt, hajlamot *nem szubszumáljuk* általános értelmi kategóriák alá, az absztrakt általánosságban vett szabadságfogalom éppen ezt *nem igázza le*, hanem annyira összefonódik az általánossal, hogy számára bensőleg és magán- és magáértvéve adekvátnak mutatkozik. A gondolat ezáltal a művészeti szépben testet ölt, és az anyagot nem külsőleg határozza meg, hanem az anyag maga szabadon létezik, mivel a természetinek, az érzékinek, a kedélynek stb. önmagában van mértéke, célja, összhangja és a szemlélet, az érzéklet éppúgy a szellemi általánosságba emelkedik fel, ahogy a gondolat is felhagy a természet iránti ellenséges magatartással, sőt felvidul benne, polgárjogot ad az érzékletnek, az örömnek és az élvezetnek, — és így természet és szabadság, érzékiség és fogalom *egy dologban* jutnak joghoz és kielégüléshez. Ez a lát-

szólag tökéletes feloldás azonban végül mégiscsak szubjektív, mind a megítélés, mind a létrehozás szempontjából, és nem magán- és magáértvéve igaz és valóságos.

Ezek volnának a kanti kritika bennünket ezúttal érdeklő főeredményei. Ez a kritika a kiindulópontja a művészeti szép igazi megértésének, de ez a megértés csak a kanti hiányosságok leküzdése után érvényesülhetett, mint szükségszerűség és szabadság, különös és általános, érzéki és értelmi igazi egységének magasabbrendű felfogása.

Be kell itt vallanunk, hogy szemben a gondolkodás ezen absztrakt végtelenségével, ezen öncélú kötelességgel, ezen benső tartalomnélküli értelemmel, amely a természetet és a valóságot, az érzéket és az érzékletet csak *korlátnak*, teljességgel ellenséges valaminek fogja fel, s mint ilyennel találja szemben magát, — egy mély, egyúttal filozófiai szellem művészi érzéke már előbb mondta ki és követelte meg a totalitást, a kibékülést, semmint ezt a filozófia, mint olyan, felismerte volna. *Schiller* nagy érdemének kell betudnunk, hogy áttört a gondolkodás kanti szubjektivitásán és absztrakcióján, és kísérletet tett arra, hogy ezeken túl az egységet és a kibékülést gondolatilag mint igazt fogja fel és művészileg megvalósítsa. Schiller ugyanis nemcsak a művészethez és annak érdekeihez ragaszkodott esztétikai vizsgálódásainak során, nem törődvén a művészet viszonyával a tulajdonképpeni filozófiához, hanem a művészeti szép iránti érdeklődését egybekapcsolta a filozófiai elvekkel, és csak ezekből kiindulva és ezek segítségével hatolt be a szép természetének mélyébe és fogalmába. Költői működésének egyik szakaszában ugyanígy érezhető, hogy foglalkozott a gondolkodással, — méghozzá többet is, mint amennyi üdvös a műalkotás elfogulatlan szépségéhez. Némely költeményében megfigyelhető az absztrakt reflexiók szándékossága, sőt a filozófia fogalomérdeke is. A szemére vetették ezt, kiváltképpen azzal a szándékkal, hogy ócsárolják és elmarasztalják Goethe mindenkor mértéktartó, fogalommal meg nem zavart elfogulatlanságával és objektivitásával szemben. A költő Schiller azonban ebben a vonatkozásban csak kora bűnéért lakolt, és bűne olyan bűn, amely ennek a fenkölt léleknek és mély kedélynek csak dicsőségére, a tudománynak és megismerésnek pedig csak hasznára vált. Ez a tudományos ösztönzés ugyanakkor Goethét is elvonja tulajdonképpeni szférájától, a költészettől; de míg Schiller a *szellem* benső mélységének vizsgálatába merült,

addig Goethét sajátos hajlama a művészet *természeti* oldalához vonta, a külső természethez, a növényi és állati szervezetekhez, a kristályokhoz, a felhőképződéshez, a színekhez. Goethe tudományos vizsgálatainak során is éles ésszel gondolkodott. Éles esze ezen a téren éppúgy halomra döntötte a pusztán értelmi színvonalon álló vizsgálódást és annak tévedéseit, mint ahogy Schiller a másik oldalon érvényre tudta juttatni a szépség szabad totalitásának eszméjét — az akarás és a gondolkodás értelmi színvonalon álló vizsgálatával szemben. Számos schilleri alkotás a művészet természetének ehhez a felismeréséhez tartozik, különösképpen a *Levelek az esztétikai nevelésről* (Briefe über aesthetische Erziehung). Schiller itt abból az alapvető tételből indul ki, hogy minden individuális ember rendelkezik az ideális emberré-válás képességével. Ezt az igazi embert az állam, az az objektív, általános, mintegy kanonikus forma képviseli, amelyben az egyedi szubjektumok sokfélesége egységbefoglalásra és egyesülésre törekszik. Mármost kétféle módon képzelhető el, hogy az időbeli ember hogyan találkozik össze az eszmei emberrel; egyrészt ugyanis olymódon, hogy az állam, mint az erkölcsös, az igazságos, az értelmes faji egysége megszünten-felemeli az individualitást, — másrészt úgy, hogy az individuum felemelkedik a fajig, és a kor embere az eszme emberévé nemesül. Mármost az ész az egységet, mint olyat, a fajta szerint követeli meg, — a természet viszont a sokféleséget és az individualitást, és mindkét törvényhozás egyformán igényt tart az emberre. Ezeknek az ellentétes oldalaknak konfliktusában az esztétikai nevelésnek éppen a közvetítés és kibékítés kívánalmát kell megvalósítania, mivel az esztétikai nevelés Schiller szerint a hajlam, az érzékiség, az ösztön és a kedély olyan kiművelésére törekszik, hogy ezek önmagukbanvéve észszerűvé váljanak, s ezzel egyben az ész, a szabadság, a szellemiség is kilépjen absztrakt voltából, és egyesülve a magábanvéve észszerű természeti oldallal, benne hús legyen annak húsából, vér a véréből. A szépet tehát az észszerű és az érzéki egybekovácsolódásának nyilvánítja, s ezt az egybekovácsolódást az igazán valóságosnak. Általában véve Schillernek ezt a nézetét már *Kellem és méltóság* (Anmuth und Würde) című tanulmányában, valamint költeményeiben is láthatjuk, amikor különösen a nők dicséretét választja tárgyául, mint akiknek jellemében felismerte és kiemelte éppen a szelleminek és természetinek önmagától meglévő egyesülését.

Az általánosnak és a különösnek, a szabadságnak és a szükségszerűségnek, a szellemiségnek és a természetinek ezt az *egységét*, amelyet Schiller a művészet elveként és lényegeként tudományosan felfogott, s amelyet a művészeten és az esztétikai műveltségen keresztül szakadatlanul igyekezett életrekelteni — ezt az egységet később mint *magát az eszmét* a megismerés és a létezés elvévé tették, s az eszmét ismerték el az egyedül igaznak és valóságosnak. Ezzel a tudomány *Schellingnél* az eszme abszolút álláspontjáig jutott; s ha a művészet az ember legfőbb érdekeire való vonatkozásban már eddig is kezdte kinyilvánítani sajátszerű természetét és méltóságát, akkor most megtalálták a művészet fogalmát és tudományos helyét is; és bár egyfelől még fonák módon (amit itt nem kell kifejtenünk), de mégis csak magas és igazi rendeltetésében fogták fel a művészetet. *Winckelmannt* különben is már korábban annyira fellelkesítette a régiek eszményeinek szemlélete, hogy ezzel a művészet vizsgálatának új értelmét tárta fel, elszakította azt a vizsgálatot a közönséges célok és a puszta természetutánzás szempontjaitól, s nyomatékosan figyelmeztetett arra, hogy a műalkotásban és a művészettörténetben meg kell találnunk a művészeti eszmét. Winckelmann ugyanis egyike azoknak, akik a művészet területén új szervet és egészen új vizsgálati módszert tudtak feltárni a szellem előtt. Nézetei azonban nem voltak nagy hatással a művészet elméletére és tudományos megismerésére.

A filozófiai eszme ujjáélesztésének szomszédságában *August Wilhelm Schlegel* és *Friedrich Schlegel* (hogy röviden jelezzem a további fejlődés menetét) beteges feltűnési vágyukban, sóvárogva az ujdonság után, elsajátítottak annyit a filozófiai eszméből, amennyit csak felvehetett különben egyáltalán nem filozófiai, hanem lényegében *kritikusi* természetük. Egyikük sem tarthat ugyanis igényt a spekulatív gondolkodó címére. Kritikai tehetségükkel azonban közel állottak az eszme álláspontjához, és az újítás nagy parrhéziájával és merészségével — bár fogyatékos filozófiai ingredienciákkal — szellemes vitában szembeszálltak az eddigi nézetekkel, s így a művészet különböző ágaiban a megítélésnek és a szempontoknak mindenképpen új mértékét vezették be, amelyek magasabbrendűek voltak, mint az ellenlábas szempontok. Minthogy azonban kritikájuk nem párosul az általuk használt mérték alapos filozófiai megismerésével, ezért ez a mérték megtartott valami meghatározatlan és bizonytalan elemet,

és így hol túlsokat, hol túlkeveset tettek. Érdemüknek kell tehát betudnunk, hogy nagy szeretettel feltárták és kiemelték az olyan elavult, a kor által kevésre becsült dolgokat, mint amilyen a régebbi olasz és németalföldi festészet, a Nibelungok stb., — továbbá nagy buzgalommal igyekeztek meg ismerni és megismertetni az olyan kevéssé ismert dolgokat, mint az indiai költészet és mitológia, — de hol túlnagy értéket tulajdonítottak az ilyen koroknak, hol maguk is odajutottak, hogy középszerű dolgokat csodáltak, például a holbergi vígjátékokat, és a csak relative értékesnek általános érdemet tulajdonítottak, vagy éppen kihívó módon egy ferde irányzatért és alárendelt álláspontért úgy lelkesedtek, mint a legmagasabbrendű elvért.

Ebből az irányzatból, különösen Friedrich Schlegel gondolkodásmódjából és tanaiból sokféle alakban kifejlődött az úgynevezett *irónia*. Az irónia mélyebb alapja egyfelől a *fichtei* filozófia, amennyiben ennek a filozófiának az elveit a művészetre alkalmazták. Friedrich Schlegel és Schelling egyaránt a fichtei álláspontból indul ki: Schelling, hogy teljességgel túlhaladja azt, Friedrich Schlegel, hogy sajátszerűen kidolgozza és elszakadjon tőle. Ami mármost a fichtei tételek és az irónia egyik irányzatának közelebbi összefüggését illeti, ebben a vonatkozásban csak a következő pont kiemelését tartjuk szükségesnek. Fichte az Én-t teszi meg minden tudás, minden ész és megismerés abszolút elvének — mégpedig a teljességgel absztraktnak és formálisnak maradó Én-t. Másodszor ez az Én ezáltal magábanvéve teljességgel egyszerű, és egyrészt tagad minden különösséget, meghatározottságot, minden tartalmat, mert ebben az absztrakt szabadságban és egységben minden dolog eltűnik, — másrészt mindaz a tartalom, aminek az Én számára érvénnyel kell bírnia, csak az Én-t tételezi és ismeri meg. Ami létezik, csak az Én által létezik, és ami általam létezik, azt ugyanakkor az Én újra megsemmisítheti.

Ha megrekedünk ezeknél a teljesen üres formáknál, amelyek az absztrakt Én abszolút voltából erednek, akkor semmit sem tekintünk magán- és magáértvalósága szerint és önmagábanvéve értékesnek, hanem csak olyannak, mint amit az Én szubjektivitása hozott létre. Így azonban az Én maradhat mindennek ura és mestere, és az erkölcsösség, a jogszerűség, az emberi és isteni, a profán és szent egyetlen szférájában sincs olyasmi, amit először ne az Én tételezett volna, s amit

ezért ne tudna megsemmisíteni. Ennek következtében minden magán- és magáértvaló csak *látszat;* nem önmaga révén és önmaga miatt igazi és valóságos, hanem puszta *látszás* az En-en keresztül, s ebben az erőszakban és önkényben az En szabadon rendelkezik vele. Az elfogadás és megszüntetés csupán az önmagában mint Én immár abszolúttá vált Én tetszésétől függ.

Az Én harmadszor *elven*, tevékeny individuum, s élete abban áll, hogy individualitását magáértvalóvá és másértvalóvá teszi, megnyilvánul és jelenséggé válik. Minden ember ugyanis, miközben él, önmaga realizálására törekszik és önmagát realizálja. A szép és a művészet tekintetében ennek az az értelme, hogy az ember művészként éljen és *művészien* alakítsa életét. E szerint az elv szerint azonban akkor élek művészként, ha minden cselekedetem és megnyilvánulásom, amennyiben valamiféle tartalomra vonatkozik, csupán *látszat* marad számomra, s oly alakot ölt, amely teljesen az én hatalmamban van. Igy aztán sem ezt a tartalmat, sem megnyilvanulást, általában megvalósulását nem veszem igazán komolyan. Igazi komolyság ugyanis csak szubsztanciális érdekből fakad, önmagábanvéve benső tartalommal teli dologból, igazságból, erkölcsösségből stb., olyan tartalomból, amely már lényegesnek számít előttem, úgyhogy magam is csak akkor válok magam számára lényegessé, ha elmélyedtem ebben a benső tartalomban, és teljes tudásommal és cselekvésemmel megfeleltem neki. Az olyan álláspontot, amelyen a művész mindent magából tételező és feloldó Én-je áll, amely számára semmiféle tartalom nem jelenik meg abszolút, magán- és magáértvaló tudatként, csupán az általa alkotott és szétzúzható látszat, — az ilyen álláspontot nem jöhet létre komolyság, mivel csak az Én formaliznusának tulajdonítanak érvényességet. — Mások persze komolyan vehetik a jelenséget, amelyben számukra mutatkozom, mivel olyannak vesznek, mintha valóban lekötne a dolog, — ezek azonban rászedett, szegény, korlátolt szubjektumok, akiknek nincs szervük és képességük ahhoz, hogy felfogják és elérjék az én álláspontom magaslatát. Számomra ez azt mutatja: nem mindenki szabad (vagyis formálisan szabad) annyira, hogy mindabban, ami különben még értékes, méltó és szent az ember előtt, csak a kedvtelés saját hatalmának termékét lássa, amely terméket, mint olyat, hagyok, vagy nem hagyok érvényesülni, magamat meghatározni és eltölteni. Mármost az irónikus

művészi életnek ez a virtuózitása *isteni zsenialitásként* fogható fel, amely előtt minden ember és minden dolog csak lényegnélküli kreatura, teremtmény, amelyhez nem köti le magát a szabad teremtő, aki mindentől függetlennek tudja magát, mivel egyaránt megsemmisítheti és megteremtheti. Aki az isteni zsenialitás ilyen álláspontján áll, az előkelő megvetéssel tekint le a többi emberre, akik — amennyiben előttük jog, erkölcsiség stb. még szilárdnak, kötelezőnek, lényegesnek számít, — laposnak és közönségesnek bizonyulnak. Az ilymódon művészi életet élő individuumnak van ugyan kapcsolata másokkal, együtt él barátaival, szeretteivel stb., — de neki, a zseninek, ez a viszonya a maga meghatározott valóságához, különös cselekedeteihez, a magán- és magáértvéve általánoshoz, semmis és irónikusan viselkedik velük szemben.

Ez az általános jelentése a zseniális isteni iróniának, mint az Én magába való koncentrációjának, amely szétfeszít minden bilincset, amely csak az önélvezet boldogságában tud élni. Friedrich von Schlegel úr találta ki ezt az iróniát, és sokan mások utánaszajkózták, vagy éppen szajkózzák.

Az irónia negativitásának legkézenfekvőbb formája mármost egyfelől minden tárgyi, erkölcsös és magábanvéve tartalmilag gazdag mozzanat *hiábavalósága*, minden objektív, a magán- és magáértvéve érvénnyel bíró elem semmissége. Ha az Én megmarad ezen az álláspontón, akkor számára minden semmisnek és hiábavalónak látszik, — kivéve saját szubjektivitását, amely ezáltal üres és *hiábavaló* lesz. De viszont másfelől az Én sem elégülhet ki ebben az önélvezetben, hanem hiányosnak érzi önmagát, úgyhogy most szomjazik a szilárdra és szubsztanciálisra, a meghatározott és lényeges érdekekre. Ezzel aztán feltárul az a szerencsétlenség és ellentmondás, hogy a szubjektum egyfelől az igazsághoz akar eljutni, és objektivitás után sóvárog, másfelől azonban nem tud kivergődni magányosságából, önmagába való visszavonultságából; nem képes kiszakítani magát kielégületlen, absztrakt bensőségéből, és hatalmába ejti az a sóvárgás, amely előbukkant a fichtei filozófiában is. Ennek a csendnek és ernyedtségnek a kielégületlensége, amely képtelen a benső harmónia megőrzése érdekében cselekedni és érdeklődést felkelteni, amely a realitás és az abszolút utáni vágyakozásával mégiscsak valótlan és üres, ha magábanvéve tiszta marad is, — ez hozza létre a beteges széplelkűséget és a sóvárgást. Az igazán szép lélek ugyanis cselekszik és valóságos. Az efféle

sóvárgás viszont csak az üres, hiábavaló szubjektum semmisségének érzése, akinek megtörik az ereje azon, hogy elmeneküljön a hiábavalóság elől és szubsztanciális tartalommal teljék meg.

Ha azonban az iróniát művészeti formává tették meg, akkor ez nem rekedhetett meg olyan fokon, hogy csak az irónikus szubjektum tulajdon életét és különös individualitását alakítsa ki művészileg, — hanem a művésznek saját cselekedeteiről stb. szóló műalkotáson kívül fantáziája termékeként külső műalkotásokat is kellene alkotnia. Ezeknek a termékeknek az elve, amelyek csak a költészetben fordulhatnak elő igazán, ismét csak az isteninek, mint irónikusnak, ábrázolása. De az irónikus, mint zseniális individualitás, a dicső, a nagyszerű, a derék önmegsemmisítésében rejlik, és ezért az objektív művészeti alakoknak is csak az abszolút szubjektivitás elvét kell ábrázolniok, mivel azt, ami az ember számára értékes és méltó, semmisnek mutatják a maga önmegsemmisítésében. Innen van tehát, hogy a jogossal, az erkölcsössel, az igazságossal nemcsak, hogy nem bánik komolyan, hanem: a magasztos és a legjobb is semmi, mivel amint egyénekben megjelenik, önmagát cáfolja és semmisíti meg, s így az irónia önmaga felett áll. Ha absztraktan fogjuk fel ezt a formát, akkor súrolja a komikus elvének határát, de ebben a rokonságban is lényegileg meg kell különböztetnünk a komikust az irónikustól. A komikusnak ugyanis arra kell korlátozódnia, hogy minden, ami megsemmisül, önmagában véve semmis dolog, hamis és ellentmondó jelenség, például egyéni rigolya, önfejűség, különös szeszély, szemben egy hatalmas szenvedéllyel, vagy egy állítólag fenntartható alaptétellel és szilárd maximával. Egészen másvalami az, amikor a valóban erkölcsös és igazságos, általában a magábanvéve szubsztanciális tartalom bizonyul semmisnek egy individuumban és individuumon keresztül. Ekkor az ilyen individuum semmis és megvetendő a maga jellemében, és gyengesége és jellemtelensége is ábrázolódik. Az irónikus és komikus különbségénél ezért minden azon a *benső tartalmon* múlik, ami szétrombolódik. Ez azonban nem más, mint azok az értéktelen, használhatatlan szubjektumok, akik nem tudnak megmaradni szilárd és fontos tényük mellett, hanem feladják azt, és engedik, hogy megsemmisüljön. Az irónia kedveli a jellemtelenség ilyen iróniáját. Az igaz jellemhez ugyanis hozzátartozik egyfelől a célok lényegi benső tartalma, másrészt a ragasz-

kodás az ilyen célhoz; úgyhogy az individualitás elvesztené egész létezését, ha engednie kellene belőle és fel kellene adnia. Ez a keménység és szubsztancialitás adja meg a jellem alaphangját. Cato csak mint római és republikánus tudott élni. De ha az iróniát vesszük a jellem alaphangjának, akkor ezzel a legművészietlenebbet tesszük meg a műalkotás igazi elvének, — ezáltal részben közönséges, részben tartalom- és tartás-nélküli figurák tódulnak be, mivel a szubsztanciális bennük semmisnek bizonyul, végül pedig ezekhez csatlakoznak még a kedély sóvárgása és feloldhatatlan ellentmondásai is. Az ilyen ábrázolások nem kelthetnek fel igazi érdeklődést. Innen származik az irónia részéről jövő örökös panasz, amely a közönség mélyebb értelmének, a művészetről alkotott véleményének és zsenijének hiányát emlegeti, azt, hogy a közönség nem érti az irónia ilyen magaslatát; vagyis: a közönségnek nem tetszik ez a parlagiság, a részben ügyefogyott, részben jellemtelen élet. S helyes az, hogy ezek a benső tartalom nélküli, sóvárgó természetek nem tetszenek; vigasztaló, hogy nem tetszik ez a tisztességtelenség és képmutatás, és az emberek ezzel szemben teljes és igazi érdekeket kívánnak, valamint olyan jellemeket, amelyek hívek maradnak a maguk fontos benső tartalmához.

Ehhez még azt kell történelmi megjegyzésként hozzáfűzni, hogy különösen *Solger* és *Ludwig Tieck* vették fel a művészet legmagasabb elvéül az iróniát.

Nincs terünk itt arra, hogy *Solger*ről oly tüzetesen beszéljünk, ahogyan megérdemelné, s meg kell elégednünk néhány utalással. Solger, ellentétben a többiekkel, nem elégedett meg felületes filozófiai képzettséggel; valódi spekulatív, legbenső szükséglete arra késztette, hogy leereszkedjék a filozófiai eszme mélyébe. Itt eljutott az eszme dialektikus mozzanatához, ahhoz a ponthoz, amelyet én „végtelen abszolút negativitásnak" nevezek, a szellem azon tevékenységéhez, hogy mint végtelen és általános, a végességig és különösségig tagadja magát, hogy ezt a tagadást megszüntetve felemelje, s ezzel az általánost és végtelent a végesben és a különösben ismét helyreállítsa. Ehhez a negativitáshoz ragaszkodik Solger, ez pedig feltétlenül az egyik *mozzanat* a spekulatív eszmében, de — mint a végtelen és véges pusztán dialektikus nyugtalansága és feloldódása — *csak egy mozzanat*, nem pedig — ahogy Solger gondolja — az *egész eszme*. Solger életének, sajnos, hamarabb végeszakadt, mintsem eljuthatott volna a

filozófiai eszme konkrét kidolgozásához. Ezért megrekedt a negativitás oldalánál, amely negativitás rokonságában van a meghatározottnak, valamint a magábanvéve szubsztanciálisnak irónikus feloldásával, amiben a művészeti tevékenység elvét látta. Valóságos életében azonban jelleme szilárdságával, komolyságával, derekasságával nem volt a fentebb kifejtett értelemben irónikus művész; mély érzéke az igazi műalkotások iránt, amelyet nagyranevelt a művészet hosszas tanulmányozása, ebben a vonatkozásban sem irónikus természetű. Ennyit Solger igazolásául; — életével, filozófiájával és műveszetével rászolgált arra, hogy megkülönböztessük az irónia eddig említett apostolaitól.

Ami *Ludwig Tieck*-et illeti, az ő műveltsége is abból a korszakból ered, amelynek egyideig Jena volt a középpontja. Tieck és mások ezen kiváló emberek közül, teljesen otthonosan bánnak ugyan az ilyen kifejezésekkel, anélkül azonban, hogy megmondanák, mit is jelentenek. Tieck ugyan állandóan iróniát követel; amikor nagy műalkotások megítélésére tér át, akkor megjegyzései és a műalkotások nagyságának méltatása valóban kitűnő, — de aki azt hiszi, hogy itt a legjobb alkalom annak megmutatására, hogy mi az irónia olyan művekben, mint például a *Romeo és Julia*, az családik; — az iróniáról szó sem esik többé.

FELOSZTÁS

Mármost itt az ideje, hogy a mondottak előrebocsátása után rátérjünk magának tárgyunknak vizsgálatára. A bevezetés azonban — még csak itt tartunk — ebben a vonatkozásban csak azt a szolgálatot teheti, hogy a képzelet számára megjelölje soronkövetkező tudományos vizsgálataink összfolyamatának áttekintését. De mivel a művészetről mint magából az abszolút eszméből előlépőről beszéltünk, sőt, mivel céljául magának az abszolútumnak mintegy érzéki ábrázolását jelöltük meg, ezért már ennél az áttekintésnél úgy kell eljárnunk, hogy legalább általánosságban megmutatkozzék, hogy az általános művészeti szép fogalmából miként származnak a különös részek. Ennélfogva erről a fogalomról is a legáltalánosabb módon kell képet adnunk.

Mondottuk már, hogy a művészet tartalma: az eszme, ábrázolásának formája: az érzéki-képszerű alakítás. Mármost a művészetnek ezt a két oldalt szabad, kiegyensúlyozott totalitássá kell közvetítenie. Az ebben foglalt *első* meghatározás az a követelmény, hogy a tartalom, amelynek művészeti ábrázolássá kell válnia, legyen önmagábanvéve alkalmas erre az ábrázolásra. Különben rossz kapcsolatot kapunk, amelyben ezt a formát egy önmagáértvéve a képszerűséghez és a külső megjelenéshez nem alkalmazkodó tartalomnak kell felvennie, egy önmagáértvéve prózai anyagnak a saját természetének ellentmondó formában kell megtalálnia a neki éppen közvetlenül megfelelő megjelenési módot.

A *második* követelmény, amely az előbbiből ered, azt kívánja a művészet tartalmától, hogy ne legyen önmagábanvaló absztraktum, mégpedig nem csupán az érzékinek mint konkrétnak értelmében, ellentétben a szelleminek, és a kigondoltnak, mint a magábanvéve egyszerűnek és absztraktnak értelmével. A szellem és a természet minden igazsága ugyanis

egyformán konkrét, s az általánosság ellenére is tartalmaz szubjektivitást és különösséget. Ha például Istenről azt mondjuk, hogy az egyszerű Egy, a legfelsőbbrendű lény mint olyan, akkor ezzel az ész fokára el nem érkezett értelem holt absztrakcióját mondottuk ki. Az ilyen Isten, akit nem konkrét valóságában fogunk fel, a művészetnek, különösen a képzőművészetnek, nem adhat semmiféle tartalmat. A zsidók és a törökök éppen ezért istenüket, aki nem egyszer csak ilyen értelmi absztrakció, a művészetben nem ábrázolhatták pozitív módon, mint a keresztények. A kereszténység ugyanis Istent a maga valóságában, s ezért önmagábanvéve teljesen konkréten, személynek, szubjektumnak és közelebbi meghatározottsággal szellemnek képzeli el. Mint szellem, a vallásos felfogás számára ama személyek háromságában explikálódik, akik egyszersmind önmagukértvéve egyek. Együtt van lényegiség, általánosság és elkülönböződés is, valamint ezek feloldott egysége, és csak az ilyen egység konkrétum. Mármost ahogy egy tartalomnak — hogy egyáltalán igaz lehessen — ilyen konkrét természetűnek kell lennie, úgy a művészet is hasonló konkréciót követel, mert a csak absztrakt általánosnak önmagában nincs biztosítéka arra, hogy elkülönböződéssé és jelenséggé fejlődjék és ebben az önmagával való egység felé haladjon.

Ha mármost egy igaz és ennélfogva konkrét tartalomnak érzéki-konkrét forma és alak felel meg, akkor *harmadszor* ennek szintúgy individuális, magábanvéve tökéletes konkrétumnak és egyedinek kell lennie. A konkrétség a művészet mindkét oldalát, a tartalmat és az ábrázolást egyaránt megilleti; éppen ez az a pont, amelyben egybeeshetnek és egymásnak megfelelhetnek, ahogy például az emberi test természeti alakja oly érzékien konkrét, hogy ábrázolhatja az önmagábanvéve konkrét szellemet és hozzáidomulhat. Ezért aztán el kell vetnünk azt az elképzelést, amely szerint puszta esetlegesség, hogy a külvilág valóságos jelenségét veszik ilyen igazi alaknak. A művészet ugyanis ezt a formát nem azért ragadja meg, mert éppen így adódik, sem pedig azért, mert nincs más választása, hanem azért mert a konkrét tartalomban rejlik a külső és valóságos, sőt érzéki megjelenés mozzanata is. Ezért azonban lényegileg a benső számára létezik ez az érzéki-konkrét is, amelyben lényege szerint szellemi benső tartalom fejeződik ki, s alakja külsőleges jellegének, amely szemléletessé és elképzelhetővé teszi, nincs más célja, mint

hogy kedélyünk és szellemünk számára létezzék. Csak ebből a célból alakul át egymásba a tartalom és a művészeti alak. A *csupán* érzéki-konkrét, a külső természet, mint olyan, keletkezésének nem kizárólagosan ez a célja. A madarak tarka, színpompás tollazata akkor is csillog, ha senki sem látja, énekük akkor is hangzik, ha senki sem hallja, — a fáklyabogáncs, ami csak egy éjtszaka virágzik, elhervad, anélkül, hogy bárki is megcsodálta volna a délszaki erdők vadonában, s ezek az erdők, a legszebb és legbujább növényzet kusza szövedékei, a legillatosabb fűszeres szagokkal együtt elrothadnak és elenyésznek, anélkül, hogy bárki is élvezné őket. A műalkotás azonban magáértvéve nem ilyen fel nem fogott jellegű, hanem lényegében kérdés, beszéd a visszadobbanó kebelhez, szózat a kedélyhez és a szellemhez. — Bár a művészeti megérzékítés ebben a vonatkozásban nem esetleges, mégis, megfordítva: nem is a legmagasabbrendű mód a szellemi-konkrét megragadására A magasabbrendű forma az érzéki-konkrét ábrázolásával szemben a gondolkodás, amelynek — bár relatív értelemben absztrakt — nem egyoldalú, hanem konkrét gondolkodásnak kell lennie ahhoz, hogy igazi és észszerű gondolkodás legyen. Ha a görög isteneket összehasonlítjuk a keresztény elképzelés szerint felfogott Istennel, nyomban előtűnik az a különbség, hogy vajjon a meghatározott tartalomnak az érzéki művészeti ábrázolás-e a megfelelő formája, vagy természete szerint lényegében magasabbrendű, szellemibb ábrázolást követel-e magának. A görög isten nem absztrakt, hanem individuális, és a természeti alakhoz áll legközelebb; a keresztény Isten szintén konkrét személyiség ugyan, de *tiszta* szellemiség, és mint *szellemnek* és a szellemben kell tudatosulnia. Létezésének eleme ennélfogva lényegében a benső tudás és nem a külső természeti alak, amelyben csupán tökéletlenül ábrázolható, nem pedig fogalmának egész mélysége szerint.

A művészetnek azonban az a feladata, hogy a közvetlen szemlélet számára érzéki alakban és ne a gondolkodás, általában a tiszta szellemiség formájában ábrázolja az eszmét; ennek az ábrázolásnak értéke és érdeme pedig az eszmének és mindkét oldal alakjának megfelelése és egysége. A művészet nagysága és kiválósága, valamint a fogalmának megfelelő realitás ezért a bensőségnek és megegyezésnek attól a fokától függ, hogy mennyire mutatkozik az eszme és alak egymásbadolgozottnak.

A művészet tudományának felosztási alapja a magasabbrendű igazságnak, mint szellemiségnek, ezen a pontján nyugszik, amelyet a szellem fogalmának megfelelő alak harcolt ki magának. A szellemnek ugyanis, mielőtt elérkezik abszolút lényege igazi fogalmához, végig kell járnia az erre a fogalomra magára alapozott folyamatnak lépcsőfokait, s a tartalom e folyamatában, amelyet a tartalom önmagának ad, ennek megfelel a művészeti alakoknak ezzel közvetlenül összefüggő folyamata, amelynek formájában a szellem, mint művészeti szellem, tudatosítja önmagát.

Mármost ennek a folyamatnak a művészeti szellemen belül saját természete szerint megint két arca van. *Először* ugyanis ez a fejlődés még *szellemi* és *általános*, mivel meghatározott *világnézetek* lépcsőfoka, mint a természeti, az emberi és az isteni meghatározott, de mégis átfogó tudatának lépcsőfoka ábrázolódik művészileg; *másodszor* ennek a benső művészeti fejlődésnek önmaga számára közvetlen exisztenciát és érzéki létezést kell adnia, — az érzéki-művészeti létezés meghatározott módjai pedig a művészet szükségszerű különbségeinek totalitását alkotják — a *különös művészeteket.* A művészeti alakulat és különbségei egyrészt mint szellemiek, általánosabb jellegűek ugyan, nem *egy* anyaggal kapcsolatosak, az érzéki létezés pedig még sokféleképp megkülönböztetett; — mivel azonban ennek a létezésnek éppúgy, mint a szellemnek, a fogalom a benső lelke, ezáltal másrészt a meghatározott érzéki anyag közelebbi viszonyba és titkos összhangba kerül a művészeti alakulat szellemi különbségeivel és formáival.

Tudományunk ezen szempontok szerint három főrészre tagolódik.

Először megkapjuk az *általános* részt. Ennek tartalma és tárgya a művészeti szép általános eszméje, az *eszmény*, valamint ennek közelebbi viszonya egyfelől a természethez, másfelől a szubjektív művészeti termeléshez.

Másodszor: a művészeti szép fogalmából *különös* rész fejlődik ki, amennyiben különös ábrázolási formák lépcsőzetévé bontakoznak ki azok a lényegi különbségek, amelyeket ez a fogalom tartalmaz.

Harmadszor következik az *utolsó* rész, amely a művészeti szép egyediesülését vizsgálja, amikor a művészet a maga képeinek érzéki realizációja útjára lép és az egyes művészeteknek, azok nemeinek és fajtáinak rendszerévé kerekedik ki.

Ami az első és a második részt illeti, itt — hogy érthetővé tegyük a későbbieket — ismét emlékeztetnünk kell arra, hogy az eszme, mint művészeti szép, nem az eszme mint olyan, ahogyan abszolutumként a metafizikus logika felfogja, hanem olyan eszme, amely valósággá alakul és közvetlenül megfelelő egységre lép ezzel a valósággal. *Az eszme mint olyan* a magán- és magáértvaló igaz ugyan, de csak még nem objektivált általánossága szerint igaz; az *eszme* mint művészeti szép viszont eszme azzal a közelebbi rendeltetéssel, hogy lényegében individuális valóság legyen, — valamint a valóság individuális alakulata azzal a rendeltetéssel, hogy lényegileg az eszmét kell megjelenítenie magában. Ezzel már azt a követelményt mondtuk ki, hogy az eszmét és alakját mint konkrét valóságot egy máshoz viszonyítva teljesen adekváttá kell tenni. Az így felfogott eszme, mint fogalmának megfelelően kialakított valóság, — *eszmény*. Mármost az ilyen megfelelés feladatát egészen formálisan is felfoghatnók, abban az értelemben, hogy az eszme lehetne *ez* vagy *az* az eszme, ha csak a valóságos alak — közömbös, hogy melyik — éppen ezt a meghatározott eszmét ábrázolja. Az eszményhez megkövelelt *igazság* azonban így felcserélődik a puszta *helyességgel*, amely abban áll, hogy kellő módon fejeződik ki valamiféle jelentés, és ezért értelme közvetlenül megtalálható alakjában. Az eszményt nem ebben az értelemben kell venni. Egy bizonyos tartalom ugyanis lényegének mértéke szerint teljesen adekvát módon juthat kifejezésre, anélkül, hogy jogot tarthatna az eszmény művészeti szépségére. Sőt, az eszményi szépséggel összehasonlítva, az ábrázolás hiányosnak fog mutatkozni. Ebben a vonatkozásban előre meg kell egyeznünk abban, ami csak később bizonyulhat be, hogy a műalkotás fogyatékosságát nem mindig csak szubjektív ügyetlenségnek kell betudnunk, hanem *a forma fogyatékossága* is *a tartalom fogyatékosságából származik*. Így például a kínaiak, a hinduk, az egyiptomiak formátlanul, vagy a forma rossz, pontatlan meghatározottságában hagyták művészeti alakjaikat, istenképeiket és bálványaikat, és az igazi szépséget nem tudták megfogni, mivel mitológiai képzetük, műalkotásaik tartalma és gondolata magábanvéve még meghatározatlan, vagy rosszul meghatározott, és nem önmagábanvéve abszolút tartalom volt. Ebben az értelemben minél kiválóbbak lesznek a műalkotások, annál mélyebb tartalmuk és gondolatuk benső igazsága is. És itt aztán ne gondoljunk mintegy kisebb vagy nagyobb

ügyességre, amely a művészeti alakokat úgy fogja fel és úgy ábrázolja, ahogy a külső valóságban léteznek. A művészeti tudat és ábrázolás bizonyos fokán ugyanis a természeti alak elhagyása és eltorzítása nem akaratlan technikai gyakorlatlanság és ügyetlenség, hanem szándékos megváltoztatás, és ez abból a tartalomból fakad, amely a tudatban van, s amelyet a tudat megkövetel. Ebből a szempontból van olyan tökéletlen művészet, amely technikai és egyéb tekintetben teljesen tökéletes lehet a *maga meghatározott* szférájában, s mégis fogyatékosnak látszik magának a művészetnek fogalmával és az eszménnyel szemben. Az eszme és az ábrázolás csak a legmagasabbrendű művészetben felel meg egymásnak igazán abban az értelemben, hogy az eszme alakja önmagábanvéve a magán- és magáértvalósága szerint igaz alak, mivel az általa kifejezett eszme maga az igazi eszme. Az szükséges ehhez, amint már jeleztem, hogy az eszme magában és önmaga által mint konkrét totalitás legyen meghatározott, ezáltal önmagán viselje elkülönböződéseinek elvét és mértékét, megjelenésének meghatározottságát. A keresztény fantázia például Istent csak emberi alakban, annak *szellemi* kifejezésében tudja elképzelni, mivel az Isten maga itt magábanvéve teljességgel *szellemként* tudatosult. A meghatározottság egyben híd a megjelenéshez. Ahol ez a meghatározottság nem magából az eszméből fakadó totalitás, ahol az eszményt nem mint önmagát meghatározó és szétkülönítő eszmét képzelik el, ott a különös absztrakt marad és nem benne, hanem kívüle létezik, neki egyedül megfelelő megjelenési mód meghatározottsága és elve. Ezért tehát a még absztrakt eszme alakja sem általa tételezett alak, hanem külsőleges alak. A magábanvéve konkrét eszme viszont önmagában hordozza megjelenési módja elvét, s ennélfogva ez a mód — saját szabad alakítása. Az igazi konkrét eszme így csak most hozza létre az igazi alakot — s kettejüknek ez a megfelelése az eszmény.

Mivel azonban az eszme ilymódon konkrét egység és ez az egység ezért csak az eszme különösségeinek szétfeszítésén és újbóli közvetítésén át juthat a művészeti tudatba, s e kifejlődés által a művészeti szépség *a különös fokok és formák totalitásához* jut el. Tehát a művészeti szépet magán- és magáértvéve megvizsgálván, látnunk kell, hogy a teljes szép hogyan bomlik fel a maga különös meghatározásaiban. Ez a *második rész: a művészeti formák tana.* E formák eredete: az eszme megragadásának megkülönböztetett fajtái, s ettől függ annak

az alakításnak megkülönböztetettsége, amelyben az eszme megjelenik. A művészeti formák ezért nem egyebek, mint az eszme és az alak különböző viszonyai; olyan viszonyok, amelyek magából az eszméből származnak, s ezért e szféra felosztásának igazi alapjául szolgálnak. A felosztásnak ugyanis mindenkor abban a fogalomban kell gyökereznie, amelynek elkülönböződése és felosztása.

Három viszonyt kell itt megvizsgálnunk, amelyet az eszme saját alakításával képez.

A *kezdet először* az eszme, amennyiben meghatározatlanságában, zavarosságában, vagy rossz, pontatlan meghatározottságában teszik a művészeti alakítást benső tartalmává. Meghatározatlan lévén, még hiányzik belőle az az individualitás, amelyet az eszmény követel; absztrakt és egyoldalú volta külsőleg fogyatékosan és esetlegesen hagyja az alakot. Az első művészeti forma ezért inkább csak *puszta keresés*, a képszerű ábrázolásnak, mint az igazi ábrázolás képességének keresése, mivel az eszme önmagában még nem talált rá a formára, s ezért csak küzd érte, törekszik utána. Általánosságban *szimbolikus* művészeti formának nevezhetjük ezt a formát. Az absztrakt eszme alakja ebben a formában az eszmén kívül, abban a természeti-érzéki anyagban van, amelyből az alakítás kiindul, s amellyel egybekapcsoltan megjelenik. A természetszemlélet tárgyai egyrészt olyanok maradnak, amilyenek, mégis egyúttal beléjük helyeződik a szubsztanciális eszme, mint jelentésük, s így ezeknek a tárgyaknak a hivatása az, hogy kifejezzék ezeket az eszméket, és szükségképpen úgy interpretálják őket, mintha maga az eszme jelenlévő lenne bennük. Ehhez az szükséges, hogy a valóság tárgyainak legyen olyan oldala, amely képessé teszi őket arra, hogy általános jelentést ábrázoljanak. Tökéletes megfelelés azonban még nem lehetséges, ezért ez a viszony csak *absztrakt meghatározottságra* vonatkozhat, mint amikor az erőt például az oroszlánban látják.

A viszony ilyen absztrakt volta esetében másrészt éppannyira tudatosul az eszme és a természeti alak *idegensége;* s ha az eszme, amelynek a maga kifejezésére nincs más valósága, mindjárt meg is jelenik valamennyi ilyen alakban, ha mindjárt keresi is magát ezek forrongásában és mértéktelenségében, ám magát mégis inadekvátnak találja, akkor határozatlanná és mértéknélkülivé fokozza a természeti alakokat és a valóság jelenségeit, ide-oda tántorog köztük, erjed és

forr bennük, erőt vesz rajtuk, eltorzul és természetellenesen felduzzad, s a jelenség, az alakulatok szétszóródásán, mérhetetlenségen és pompáján keresztül igyekszik felemelkedni az eszméhez. Az eszme ugyanis itt még többé-kevésbbé meghatározatlan, alakíthatatlan — a természeti tárgyak viszont a maguk alakjában kivétel nélkül mind meghatározottak.

Megnemfelelésük esetében az eszme viszonya a tárgyiassághoz azért lesz *negatív*, mert az eszmét, mint benső mozzanatot, ez a külsőlegesség még nem elégíti ki, s mint e külsőlegesség benső, általános szubsztanciája, fenségesen felülemelkedik ezen a számára megnemfelelő alak-gazdagságon. Ebben a fenségességben a természeti jelenséget, az emberi alakot és eseményt természetesen úgy veszik, és olyannak hagyják meg milyenként létezik, egyúttal azonban azt is felismerik, hogy jelentésének nem felel meg, és jelentése kioldódik az egész világtartalomból.

Ezek a vonások adják általában véve Kelet első művészeti panteizmusának jellegét; ez a panteizmus egyfelől abszolút jelentést helyez még a legsilányabb tárgyakba is, másfelől erőszakkal a maga világnézetének kifejezésére készteti a jelenségeket, s ezáltal bizarrá, groteszkké, ízléstelenné válik, vagy, lenézve a szubsztancia végtelen, és mégis absztrakt szabadságát, a jelenségek ellen fordul, — mint semmis és semmibefoszló jelenségek ellen. Ezért nem képzelhető el a jelentés a kifejezéssel együtt, s minden törekvés és kísérletezés ellenére leküzdhetetlen marad az eszme és az alak megnemfelelése. — Ez az első művészeti forma a szimbolikus, a maga keresésével, forrongásával, rejtélyességével és fenségességével.

A *második* művészeti formában mármost, amelyet *klasszikusnak* nevezhetünk, eltűnik a szimbólikus forma kétszeres fogyatékossága.

A szimbólikus alak azért nem tökéletes, mert egyfelől benne csak *absztrakt* meghatározottságban vagy meghatározatlanságban tudatosul az eszme, másfelől ezáltal a jelentés és az alak egybehangzásának mindenkor fogyatékosnak és ismét csak absztraktnak kell maradnia. A klasszikus művészeti forma ennek a kettős fogyatékosságnak feloldása: az eszme szabad, adekvát beleképzelése abba az alakba, amely fogalma szerint sajátszerűleg az eszméhez tartozik — amelylyel az eszme szabad, tökéletes összhangra juthat. Ilyen módon csak a klasszikus forma teszi lehetővé a tökéletes eszmény

alkotását és szemléletét, és ezt az eszményt megvalósítva tünteti fel.

Fogalom és realitás megfelelőségét azonban a klasszikusban sem vehetjük a tartalom és a maga külső alakítása egységének pusztán *formális* értelmében, mint ahogy nem ez az eset forgott fenn az eszmény esetében sem. Tartalom és forma ilyen egybeesése folytán különben máris klasszikus lenne minden természeti portré, minden arcvonás, táj, virág, jelenet stb., amely az ábrázolás célja és tartalma. Ezzel szemben a klasszikusban a tartalom sajátszerűsége abban áll, hogy maga is konkrét eszme, és mint ilyen, a konkrét szellemi; mert csak a szellemi igazán benső. Az ilyen tartalom számára aztán azt kell megkeresni a természetiben, ami önmagáértvéve megfelel a magán- és magáértvaló szelleminek. *Az eredeti* fogalomnak kell annak lennie, ami *megtalálta* a konkrét szellemiség számára az alakot; úgyhogy most a *szubjektív* fogalom — itt a művészet szelleme — éppen csak *rátalált* és a szabad, individuális szellemiség természetileg kialakított létezésének megfelelővé tette az alakot. Ez az alak, amelyet akkor ölt fel az eszme, mint szellemi eszme és individuálisan meghatározott szellemiség, amikor időbeli jelenségben kell létrejönnie, ez az alak — az *emberi alak*. Ezt a perszonifikációt és antropomorfizációt gyakran a szellemi elem degradációjaként rágalmazzák, — de amennyiben a művészetnek érzékileg kell szemléltetnie a szellemit, mégis el kell jutnia ehhez az antropomorfizációhoz, mivel a szellem csak a maga testében jelenik meg megfelelő módon, érzékileg. Ebben a vonatkozásban a lélekvándorlás absztrakt elképzelés, és a fiziológia egyik alaptételévé kellene válnia annak, hogy az elevenségnek a maga fejlődésében szükségszerűen el kell jutnia az emberi alakhoz, mint a szellem számára egyedül megfelelő érzéki jelenséghez.

Az emberi alak a maga formáiban azonban nem pusztán érzéki létezésnek számít, hanem csak a szellem létezésének és természeti alakjának, és ezért kirekesztődik belőle csak-érzéki voltának és a megjelenés esetleges végességének minden gyarlósága. Ha az alak ilymódon megtisztult, hogy magában kifejezze a neki megfelelő tartalmat, akkor másfelől, amennyiben a jelentés és az alak egybehangzása tökéletes, a tartalmat alkotó szellemiségnek is éppen olyannak kell lennie, hogy tökéletes kifejezésre juthasson az emberi természeti alakban — anélkül, hogy az érzékiben és a testiben túlmenne ezen

a kifejezésen. A szellem ezért itt egyben partikulárisan meghatározott emberi és nem feltétlenül abszolút és örök, mivel csak mint szellemiség nyilváníthatja és fejezheti ki önmagát.

Az utóbbi pont megintcsak olyan fogyatékosság, amely felbomlasztja a klasszikus művészeti formát, és megköveteli az átmenetet a *harmadik,* nála magasabbrendű formába: a *romantikusba.*

A *romantikus* művészeti forma ismét megszüntetve-felemeli az eszmének és az eszme realitásának tökéletes egyesülését, és habár magasabb fokon, de visszatér a két oldal különbségéhez és ellentétéhez, amelyet a szimbólikus művészeten belül nem lehetett túlhaladni. A klasszikus művészeti forma ugyanis elérte a legmagasabbat, amit a művészet megérzékítő volta csak elérhet, — és ha valami benne fogyatékos. az magának a művészetnek, a művészeti szférának korlátozottsága. Ez a fogyatékosság abban keresendő, hogy a művészet tárgya *érzéki*-konkrét formában általában a fogalma szerint végtelen, konkrét általános: a szellem, — s a művészet a klasszikusban úgy tünteti fel a szellemi és az érzéki létezés tökéletes egybekovácsolódását, mint a két mozzanat *megfelelését.* Ennél az egybeolvadásnál azonban a szellem ténylegesen *nem* a maga *igazi fogalma szerint* ábrázolódik. A szellem ugyanis az eszme olyan végtelen szubjektivitása. amely abszolút bensőségként nem alakíthatja ki magát szabadon a maga számára, ha mint neki megfelelő létezésbe, a testibe öntve kell maradnia. Ebből az elvből kiindulva, a romantikus művészeti forma azért szünteti meg újból a klasszikus forma megbontatlan egységét, mert olyan tartalomhoz jutott el, amely túllép a klasszikus művészeti formán és annak kifejezésmódján. Ez a tartalom — hogy ismert elképzelésekre emlékeztessek — egybeesik azzal, amit Istenről, mint szellemről, hirdet a kereszténység, ellentétben a görög istenhittel, amely a klasszikus művészet lényegi és legmegfelelőbb tartalma. Ebben az utóbbiban a konkrét, *magánvaló* tartalom az emberi és isteni természet egysége; olyan egység, amely éppen azért, mert csak *közvetlen* és *magánvaló,* közvetlen és *érzéki* módon vezet adekvát manifesztációhoz. A görög isten az elfogulatlan szemlélet és az érzéki képzet számára létezik; alakja ezért az ember testi alakja; hatalmának és lényegének hatásköre individuálisan különös hatáskör, s olyan szubsztancia és hatalom a szubjektummal szemben, amellyel a szubjektív, csak magánvaló bensőség

egységben van; ez az egység azonban számára nem maga a benső, szubjektív tudás. A felsőbb fok mármost ennek a *magánvaló* egységnek a *tudása,* ahogyan ez az egység a klasszikus művészeti formának a testiben tökéletes módon ábrázolható benső tartalma. A magánvalónak ez a felvétele azonban roppant különbséget idéz elő az öntudatos tudásban. Az a végtelen különbség ez, ami például az embert egyáltalán elválasztja az állattól. Az ember — állat, de még állati funkcióiban sem reked meg a magánvalóban, mint az állat, hanem tudatosítja, megismeri és az öntudatos tudomány fokára emeli ezeket a funkciókat, mint például az emésztés folyamatát. Az ember ezáltal feloldja magánvaló közvetlenségének korlátait, és így éppen azért, mert tudja, hogy állat, megszűnik állat lenni, mint szellem szerzi meg a tudást önmagáról. — Ha ilyen módon a megelőző fokozat magánvalóját, az emberi és isteni természet egységét *közvetlen* egységből *tudatos* egységre emeljük, akkor e tartalom realitása számára az *igazi* elem már nem a szelleminek érzéki, közvetlen létezése, nem a testi, emberi alak, hanem az *öntudatos benősség.* A kereszténység Istent *mint szellemet,* mégpedig nem mint individuális, különös szellemet, hanem mint *abszolút* szellemet képzeli el a *szellemben* és az igazságban; az elképzelés érzékiségéből ezért visszalép a szellemi bensőségbe, és a maga tartalmisága anyagául és létezéséül ezt a bensőséget teszi meg, nem pedig a testiséget. Az emberi és isteni természet egysége ugyanígy tudatos, és csak a *szellemi* tudás által és a *szellemben* realizálandó egység. Az új, ilymódon kiharcolt tartalom azért nincs egybekapcsolva az érzéki ábrázolással, mint megfelelő ábrázolással, hanem megszabadulva ettől a negatívnak tételezett közvetlen létezéstől, túlhaladottá és a szellemi egységben reflektálttá kell válnia. Ilymódon a romantikus művészet a művészet túljutása önmagán — de saját területén belül és magának a művészetnek formájában.

Ezért röviden abban állapodhatunk meg, hogy ennek a harmadik fokozatnak tárgya a *szabad, konkrét szellemiség,* amelynek mint *szellemiségnek* kell a *szellemi* benső számára megjelennie. A művészet ezért ennek a tárgynak megfelelően egyfelől nem dolgozhat az érzéki szemlélet számára, hanem csak a tárgyával egyszerűen mint önmagával együttjáró bensőség számára, a szubjektív bensőség számára, a kedély számára, az olyan érzéklet számára, amely mint szellemi, a szabadságra törekszik önmagában, és csak a benső szellem-

ben keresi és találja meg kibékülését. Ez a *benső* világ romantikus tartalma, s ezt a világot bensőségként és ennek a bensőségnek látszatában kell ábrázolnunk. A bensőség győzelmi ünnepet ül a külső felett, s magában a külsőben és a külsőn mutatja meg ezt a győzelmet, amely az érzékileg megjelenőt visszadobja az értéktelenségbe.

Másrészt azonban, mint minden művészetnek, ennek a formának is szüksége van külsőlegességre a maga kifejezéséhez. Mivel azonban a szellemiség a külsőből és az azzal alkotott közvetlen egységből visszavonult önmagába, éppen ezért az alakítás külsőlegességét — akár a szimbólikusnál — lényegtelennek, ideiglenesnek veszik és ábrázolják, a szubjektív-véges szellemhez és akarathoz hasonlónak, — egészen az individualitás, a jellem, cselekvés stb., az esemény, a bonyodalom stb. partikularitásáig és önkényéig. A külső létezés oldala ki van szolgáltatva az esetlegességnek s a fantázia kalandjainak, és ezeknek önkénye visszatükrözheti a meglévőt, *ahogy* az létezik, miként össze-vissza dobálhatja és idomtalanná torzíthatja a külvilág alakjait is. — Mert ennek a külsőnek — ellentétben a klasszikussal — fogalma és jelentése már nem önmagában van, hanem a kedélyben, ami önmagában és nem a realitás külsőségében s annak formájában találja meg a maga megjelenését, s ezt a magával való kibékültségét megtarthatja, vagy újra megszerezheti minden véletlenben, minden önmaga számára kialakítandó akcidenciálisban, minden boldogtalanságban és fájdalomban, sőt még bűntettben is.

Újra fellép itt az eszme és az alak egymás-iránti közömbössége, megnemfelelése, szétszakadása, mint a szimbólikus formában, de azzal a lényeges *különbséggel*, hogy a romantikusban az eszmének — amelynek fogyatékosságát a szimbólumban az alak hiányai idéztek elő — most mint szellemnek és kedélynek, magábanvéve befejezetten kell megjelennie, s e magasabbrendű befejezettség miatt kivonja magát a külsővel való megfelelő egyesülés alól, mivel csak önmagában keresheti és hozhatja létre igazi realitását és megjelenését.

Általánosságban véve ez a szimbólikus, a klasszikus és a romantikus művészeti formák jellegzetessége, azé a három viszonyé, amelyet az eszme a maga alakjával alkot a művészet területén. Ezek az eszmény, a szépség igazi eszméje utáni törekvést, az eszmény elérését és túlhaladását jelentik.

Ami mármost az első két rész után a *harmadik* részt illeti: ez előfeltételezi az eszmény fogalmát és az általános művészeti formákat, mivel csak meghatározott érzéki anyagban való realizációja ezeknek a formáknak. Itt már nem a művészeti szépségnek olyan benső fejlődésével van dolgunk, amely általános alapmeghatározása szerint történik, hanem azt kell megvizsgálnunk, hogyan lépnek át a létezésbe ezek a meghatározások, hogyan különböznek külsőleg egymástól, hogyan valósul meg minden mozzanat a szépség fogalmában önállóan, magáértvéve, mint *műalkotás*, és nemcsak mint *általános forma*. De mivel ez az eszme saját, a szépség eszméje számára immanens különbségeit teszi át a külső létezésbe, azért ebben a harmadik részben az *egyes művészetek* tagolására és megállapítására is hasonlóképpen az általános művészeti formák kínálkoznak alapmeghatározásul, vagyis a művészet fajaiban ugyanazok a lényegi különbségek rejlenek, amelyeket mint általános művészeti formákat ismertünk meg. Mármost az a *külső* objektivitás, amelybe ezek a formák egy érzéki és ezért *különös* anyagon át belebocsátkoznak, lehetővé teszi, hogy ezek a formák önálló módon *széthulljanak* realizációjuk meghatározott módjává, különös művészetekké, amennyiben minden egyes forma megtalálja a meghatározott, külső anyagban a maga meghatározott jellegzetességét, s annak kifejezésmódjában a maga adekvát megvalósulását. Másrészt azonban a művészeti formák, ezek a maguk meghatározottságában *általános formák*, egy *meghatározott* műfajon keresztül átnyúlnak a *különös* realizálásába is, és hasonlókép létezéshez jutnak más művészeten keresztül — ha alárendelt módon is. Ezért tartoznak a különös művészetek egyrészt speciálisan az általános művészeti formák *egyikéhez*, és alkotják annak *megfelelő* külső művészeti valóságát, — másrészt a művészeti formák totalitását ábrázolják a külső alak sajátos módján.

Általánosságban tehát a művészeti széppel van dolgunk a harmadik főrészben, azzal, hogy hogyan bontakozik ki a megvalósult szépség *világává* a művészetekben és műalkotásokban. E világ tartalma a szép; az igaz szép pedig — mint már láttuk — a megformált szellemiség, az eszmény, s közelebbről az abszolút szellem, maga az igazság. A művészet egész világának középpontját képezi a szemlélet és az érzéklet számára művészileg ábrázolt isteni igazságnak ez a világa, mint önálló, szabad, isteni alak, amely teljesen

magáévá tette a forma és az anyag külsőlegességét, és azt csak önmaga megnyilatkozásaként hordozza magán. A szép itt mégis mint *objektív* valóság fejlődik, s ezzel egyedi oldalak és mozzanatok önálló különösségévé különböződik, — ezért ez a centrum a maga végleteit sajátszerű valósággá realizáltan állítja egymással szembe. E végletek *egyikét* ezért a még *szellemnélküli objektivitás* képezi, Isten puszta természeti környezete. Itt nyer alakot a külsőleges, mint olyan, amely szellemi célját és tartalmát nem önmagában, hanem egy másikban hordozza.

A másik véglet ezzel szemben az isteni, mint benső, tudatos, mint az istenség sokszorosan elkülönült *szubjektív* létezése; az igazság, amint az egyes szubjektumok érzésében, kedélyében és szellemében él és hat, az igazság, amely nem marad külalakjába öntve, hanem visszatér a szubjektív egyedi bensőbe. Ezzel az isteni egyben különbözik is a maga tiszta manifesztációjától, az *istenségtől*, s így maga is a partikularitás körébe kerül, amely partikularitás hozzátartozik minden egyedi szubjektív tudáshoz, érzéshez, látáshoz és érzékeléshez. A vallás analóg területén — s a művészet a maga legmagasabbrendű fokán közvetlen összefüggésben van a vallással — *úgy* fogjuk fel ezt a különbséget, hogy számunkra az egyik oldalon áll a földi, természeti élet a maga végességében, de aztán másodszor a tudat Istent teszi meg tárgyul, akinél elesik az objektivitás és a szubjektív különbsége, — és végül harmadszor az Istentől, mint olyantól, eljutunk a *gyülekezet* ájtatosságig, vagyis Istenhez, ahogy eleven és jelenvaló a szubjektív tudatban. Ez a három főkülönbség lép előtérbe a művészet világában is, önálló kifejlődésben.

Az *első* különös művészet, amellyel ezen alapmeghatározás szerint fejtegetéseinket kezdenünk kell, a szép *építőművészet*. Feladata a külső, szervetlen természetnek olyan rendezése, hogy az, mint művészi külvilág, rokon legyen a szellemmel. Anyaga maga az anyag a maga közvetlen külsőlegességében, mint mechanikus, nehéz tömeg, — formái a szervetlen természet formái maradnak, amelyek a szimmetria absztrakt értelmi viszonyai szerint rendeződnek el. Minthogy az eszmény, mint konkrét szellemiség ebben az anyagban és formában még nem realizálható, s az ábrázolt valóság, mint külső valami, áthatolhatatlan, vagy csak absztrakt viszonyban marad az eszmével szemben, — ezért az építőművészet főtípusa a *szimbólikus* művészeti forma. Az építő-

művészet ugyanis csak egyengeti Isten adekvát ábrázolásának útját, s ennek szolgálatában azon munkálkodik, hogy az objektív természetet kiemelje a végesség bozótjából, a véletlen torz álarcából. Ezzel elsimítja a teret Isten számára, megformázza Isten külső környezetét, templomot épít számára, helyiséget a benső gyülekezet részére, odafordulást a szellem abszolút tárgyaihoz. Kerítést emeltet az egybegyűltek gyülekezetének, védelmet a vihar fenyegetése ellen, az eső, a zivatar, a vadállatok ellen, és habár külsőleges, de mégis művészi módon az összegyűlés akarását nyilvánítja ki. Annál inkább el tudja képzelni a maga anyaga és annak formái számára ezt a jelentést, mivel jelentősebb vagy jelentéktelenebb, konkrétabb vagy absztraktabb, mélyebben önmagába merülő vagy zavaros és felületes annak a benső tartalomnak meghatározottsága, amelyért munkához lát. Sőt, ebben a vonatkozásban egészen addig elmehet, hogy a maga formáiban és anyagában adekvát művészeti létezést teremtsen a tartalmi gazdagság számára, de ekkor már túllépte saját területét, és átlendül a magasabb fokra: a szobrászatba. Éppen az vonja meg ugyanis a határát, hogy a maga külső formáival szemben kell megtartania a szellemit, mint bensőt, és ezért a lélekkel-teljesre csak mint másvalamire utalhat.

Az építőművészeten keresztül azonban a szervetlen külvilág így megtisztult, szimmetrikusan elrendeződött, rokonságba került a szellemmel, és Isten temploma, gyülekezetének háza készenáll. *Másodszor* aztán maga az Isten lép ebbe a templomba, mivel az individualitás villáma belecsap a rest tömegbe, áthatja azt, és magának a szellemnek végtelen — már nem csupán szimmetrikus — formája összpontosítja és megformálja a testiséget. Ez a *szobrászat* feladata. Amennyiben benne a szellemi benső, amelyre az építőművészet csak utalni tud, az érzéki alakban és annak külső anyagában talál otthonra, s a két oldal *úgy* kovácsolódik össze, hogy egyik sem kerül túlsúlyba, amennyiben a szobrászat főtípusa a *klasszikus művészeti forma.* Ezért az érzéki számára magáértvéve nem marad olyan kifejezés, amely ne lenne magának a szelleminek kifejezése, ahogyan megfordítva: a szobrászat nem ábrázolhat tökéletesen olyan szellemi tartalmat, ami ne válna testi alakban teljesen szemléletessé. A szobrászatban ugyanis testi formájában, közvetlen egységben, nyugodtan és boldogan kell megállnia a szellemnek, s a formának a szellemi individualitás tartalmán át kell elevenné

válnia. Ilymódon a külső, érzéki anyag már nem egyedül mechanikai minősége szerint, nehéz anyagként, nem a szervetlen világ formáiban, nem mint a színezet stb. iránt közömbös anyag kerül feldolgozásra, hanem az emberi alak eszmei formáiban, mégpedig a térbeli dimenziók totalitásában. Ebben az utóbbi vonatkozásban ugyanis meg kell állapítanunk, hogy a szobrászatban először a benső és a szellemi jelenik meg a maga örök nyugalmában és lényegi önállóságában. Ennek a nyugalomnak és magával alkotott egységnek csak az a külső felel meg, amely még maga is megállapodik ebben az egységben és nyugalomban. Ez az alak, a maga *elvont térbelisége* szerint. A szobrászat által ábrázolt szellem önmagábanvéve tiszta, az esetlegességek és szenvedélyek játékában szét nem forgácsolódott szellem; a szobrászat ezért nem szabadítja rá a külsőlegest a jelenségnek erre a sokféleségére, hanem abban csak ezt az egy oldalt, az elvont térbeliséget fogja fel a dimenziók totalitásában.

Ha mármost az építőművészet felépítette a templomot, és a szobrászat keze elhelyezte benne az Isten szobrát, akkor *harmadszor* ezzel az érzékileg jelenlévő Istennel házának tág csarnokában szembenáll a *gyülekezet*. A gyülekezet az érzéki létezés magábanvaló szellemi reflexiója, a megelevenedett szubjektivitás és bensőség, amellyel ezért a művészeti tartalom, valamint a külsőleg ábrázolt anyag számára a partikularizáció, az egyediesülés és annak szubjektivitása válik meghatározó elvvé. Istennek a szobrászatban méglévő magábanvaló, tiszta egysége szétforgácsolja önmagát az egyediesült bensőség sokaságában, amelynek egysége nem érzéki, hanem feltétlenül eszmei. S így maga Isten, mint ilyen ide-oda-mozgás, mint magábanvaló egységének ez az átváltása, és a szubjektív tudásban és annak elkülönböződésében való megvalósulása, valamint a sokaság általánossága és egyesülése — csupán így szellem igazán — gyülekezetének szelleme. Ebben a gyülekezetben Isten kiemelkedett önmagával való fel nem tárult azonosságának absztrakciójából, éppúgy, mint a testiségbe való közvetlen lesüllyedéséből, ahogy a szobrászat ábrázolja, és a szellemiségbe és a tudásba emelkedett, abba a visszfénybe, amely lényegében bensőleg, szubjektivitásként jelenik meg. Ezáltal a magasabbrendű tartalom most a szellemi, mégpedig az abszolút szellemi; ez azonban e szétforgácsolódás miatt egyben mint *különös* szellemiség, mint partikuláris kedély jelenik meg; és mivel nem az Isten

magábanvaló, szükségnélküli nyugalma, hanem az általános látszás, a másértvaló-lét, a manifesztáció mutatkozik fődolognak, azért most a legkülönfélébb szubjektivitás válik önmagáértvéve a művészi ábrázolás tárgyává, a maga eleven mozgásában és tevékenységében, mint emberi szenvedély, cselekvés, esemény; általában az emberi érzékelés, akarás és elernyedés tág területe. — Ennek a tartalomnak megfelelően a művészet érzéki elemének is magábanvéve partikularizáltnak és a szubjektív bensőség számára megfelelőnek kell bizonyulnia. Ilyen anyagul kínálkozik a szín, a hang, s végül a hang, mint a benső szemléletek és képzetek puszta jelölése és e benső tartalomnak ilyen anyagban való megvalósítási módjai — a festészet, a zene és a költészet. Mivel az érzéki anyag itt magábanvéve elkülönültnek és mindenütt eszmeileg tételezettnek látszik, azért a művészet általános szellemi benső tartalmának felel meg legjobban és a szellemi jelentés és az érzéki anyag összefüggése magasabbrendű bensőséggé fejlődik, mint ahogyan ez lehetséges volt az építőművészetben és a szobrászatban. De olyan bensőbb egység ez, amely teljesen a szubjektív oldalra áll, s amennyiben tartalomnak és formának partikularizálódnia és eszmeileg tételeződnie kell, ez az egység csak a tartalmi gazdaság objektív általánosságának, a közvetlenül érzékivel történő egybeötvöződésnek rovására jöhet létre.

Mármost ahogy forma és tartalom az eszmeiségig emelkedik, elhagyván a szimbólikus építőművészetet és a szobrászat klasszikus eszményét, úgy nyerik ezek a művészetek a maguk típusát a *romantikus* művészeti formából, amelynek alakításmódjait a legmegfelelőbben ki tudják fejezni. Ez azonban a művészetek totalitása, mivel maga a romantikus magábanvéve a legkonkrétabb forma.

Az egyes művészetek e *harmadik szférájának* benső tagozódását a következőképpen állapíthatjuk meg.

Az *első művészet*, amely legközelebb áll a szobrászathoz: a *festészet*. Tartalma és annak alakja számára a láthatóságot mint olyat használja fel anyagul, amennyiben az egyuttal önmagán partikularizálódik, vagyis további meghatározást nyer a színben. Az építészet és a szobrászat anyaga is látható és színes ugyan, de nem úgy, mint amilyen a festészetben a láthatóvá-tevés mint olyan, mint a magábanvéve egyszerű fény, amely a sötétséggel való ellentéténél specifikussá, a sötétséggel egyesülve színné válik. Az ilyen magában szub-

jektivált és eszmeivé tett láthatóságnak már nincs szüksége sem a nehéz anyagiság absztrakt, mechanikus tömegbeli különbségére, mint az építőművészetben, — sem az érzéki térbeliség totalitására, amit — habár koncentráltan és szerves formákban — a szobrászat megtart; a festészetben a láthatóság és a láthatóvá-tevés különbségei eszmeibb különbségek, a színek különbözőségei, s ez a láthatóság megszabadítja a művészetet az anyaginak érzéki, térbeli teljességétől, mivel a felület dimenziójára korlátozódik.

Másfelől a tartalom is a legmesszebbmenő partikularizációhoz jut. Ami az emberi szívben mint érzéklet, képzet, cél teret kaphat, aminek kialakítására valóban képes, — ez a sokféleség mind tarka tartalma lehet a festészetnek. Teret kap a különösség egész birodalma, a szellem legmagasabbrendű benső tartalmától le egészen a leginkább egyediesült természeti tárgyakig. Itt ugyanis a véges természet is felléphet a maga különös jeleneteiben és jelenségeiben, ha bármilyen célzás a szellem egyik elemére közelebbi rokonságba hozza a gondolattal és az érzéklettel.

A *második* művészet, amelyen keresztül a romantikus megvalósul, a festészettel szemben — a *zene*. Anyaga ugyan még érzéki, de még mélyebb szubjektivitás és elkülönböződés felé halad. Az érzéki eszmeiesítése a zenében ugyanis abban áll, hogy a tér közömbös szétfolyása, amelynek totális látszatát a festészet megtartotta és szándékosan színlelte még, — most megszűnik és eszmeileg a pont individuális egységébe sűrűsödik. A pont azonban, mint ilyen megszűnés, magábanvéve konkrét és tevékeny megszűnés az anyagiságon belül, mint az anyagi test önmagábanvaló mozgása és rezgése önmagához való viszonyában. Az anyag ilyen kezdeti eszmeisége, amely már nem térbeli, hanem időbeli eszmeiségnek mutatkozik — ez a hang, az a negatíve tételezett érzéki, amelynek absztrakt láthatósága hallhatósággá alakul át, mivel a hang az eszmeit mintegy kioldja az anyagiban való fogvamaradtságából. — Az anyagnak ez az első bensősége és lélekkel való áthatása szolgáltatja az anyagot a szellem még meghatározatlan bensősége és lelke számára, s hangjaiban felcsendül a kedély érzékleteinek és szenvedélyeinek egész skálája. Ahogy a szobrászat centrális helyet foglal el az építészet és a romantikus szubjektivitás művészetei között, úgy a zene ismét középpont a romantikus művészetekben, s átmenetet képez a festészet absztrakt térbeli érzékisége és a költészet

absztrakt szellemisége között. A zene — ellentétben az érzéklettel s annak fel nem tárt bensőségével — mint az építőművészet, magában rendelkezik a mennyiség és annak elrendezett alakzatai értelmes viszonyával.

Végül ami a romantikus művészeti forma *harmadik*, leginkább szellemi ábrázolását illeti — ezt a *költészetben* kell keresnünk. Jellegzetes sajátsága az a hatalom, amellyel az érzéki elemet, amitől már a zene és festészet kezdte megszabadítani a művészetet, a szellemnek és képzeteinek hatalma alá hajtja. A hang ugyanis, a költészet utolsó külső anyaga, már önmagában nem maga a hangzásbeli érzéklet, hanem önmagáértvéve jelentésnélküli *jel*, mégpedig a magáértvéve konkréttá vált képzet jele, nempedig csupán a meghatározatlan érzékletnek, az érzéklet árnyalatainak és fokozatainak jele. A *hang* ezzel *szóvá* válik, magábanvéve artikulált hanggá, amelynek értelme az, hogy képzeteket és gondolatokat jelöljön, mivel az a magábanvéve negatív pont, mint a szellem pontja, mint öntudatos individuum lép fel, amely önerejéből a képzet végtelen terét egybekapcsolja a hang idejével. De az érzéki elem, amely a zenében még közvetlenül egy volt az érzéklettel, itt elszakadt a tudat tartalmától, míg a szellem magáértvéve és önmagábanvéve a képzethez rendeli ezt a tartalmat, amelynek kifejezésénél felhasználja ugyan a hangot, de csak úgy, mint magáértvéve értéktelen és tartalmatlan jelet. A hang ennélfogva lehet akár puszta betű is; a hallható, éppúgy, mint a látható, a szellem puszta utalásává süllyedt. Ezzel a költői ábrázolás sajátos eleme a költői *képzet* és maga a szellemi szemléltetés; és mivel ez az elem közös valamennyi művészeti formában, azért valamennyiükön áthúzódik a költészet is, és önállóan kifejlődik bennük. A költészet az önmagában szabaddá vált, nem a külső-érzéki anyaggal realizálódó szellem általános művészete, amely csak a képzetek és érzékletek benső idejében jelenik meg. Ámde a művészet éppen ezen a legmagasabb fokon szárnyalja túl önmagát, mivel elhagyja a szellem kibékült megérzékítésének elemét és a képzet költészetéből átlép a gondolkodás prózájába.

Ez a különös művészetek tagozott totalitása: az építőművészet külsőleges művészete, a szobrászat objektív művészete, s a festészet, a zene és a költészet szubjektív művészete. Sok másféle felosztással kísérleteztek már, mert a műalkotás az oldalak olyan gazdagságát nyújtja, hogy — mint ez gyakran megesett — hol ezt, hol azt tehetjük meg felosztási

alapnak. Például az érzéki anyagot. Eszerint az anyagnak a maga érzéki, térbeli totalitásában az építőművészet a kikristályosodása, a szobrászat a szerves figurációja; a festészet a színes felület és vonal; a zenében az általános tér átmegy az idő önmagában teljessé vált pontjába, végül a költészetben a külső anyag egészen az értéknélküliségig csökken. De felfoghatjuk ezt a különbséget a térbeliség és időbeliség teljesen absztrakt oldaláról is. A műalkotás olyan absztrakt különösségét, mint az anyag, következetesen végigkísérhetjük ugyan a maga sajátosságában, de mint végső megokolást mégsem tudjuk keresztülvinni, mivel az ilyen oldal maga is magasabbrendű elvből származik. s ennélfogva ennek az elvnek kell magát alárendelnie.

Láttuk, hogy ez a magasabbrendű elv: a szimbólikus, klasszikus és romantikus művészeti formák, amelyek magának a szépség eszméjének általános mozzanatai.

Ezek a formák úgy viszonylanak az egyes művészetekhez azok konkrét alakjában, hogy a művészetek alkotják a művészeti formák reális létezését. A *szimbólikus* művészet ugyanis az *építőművészetben* jut a neki leginkább megfelelő valósághoz és a legnagyobb alkalmazáshoz, ahol a maga teljes fogalma szerint érvényesül, és nem fokozódik le egyuttal egy másik művészet szervetlen természetévé; a *klasszikus művészeti forma* számára viszont a *szobrászat* a feltétlen realitás, míg az építőművészetet csak mint környezetet veszi fel, és a festészet és a zene még nem képezheti abszolút formaként a tartalmát; végül a *romantikus* művészeti forma önálló és feltétlen módon hatalmába keríti a festészeti és zenei kifejezést, valamint a költői ábrázolást; a költészet azonban megfelelő a szép valamennyi formájának, kiterjed valamennyi formára, mivel sajátos eleme a szép fantázia — a fantázia pedig szükséges annak a szépségnek valamennyi alkotása számára, amelynek formájához maga is hozzátartozhat.

Amit tehát a különös művészetek az egyedivé vált műalkotásokban megvalósítanak, az a fogalom szerint csupán a szépség kibontakozó eszméjének általános formái; e formák külső megvalósításaként a művészet tágas Pantheonja emelkedik fel, amelynek építtetője és építőmestere a szépség önmagát felfogó szelleme; e Pantheont azonban csak évezredes fejlődésének során fejezi be a világtörténelem

ESZTÉTIKA

ELSŐ RÉSZ

A MŰVÉSZETI SZÉP ESZMÉJE
VAGY
AZ ESZMÉNY

ESZTÉTIKA

ELSŐ RÉSZ

A MŰVÉSZETI SZÉP ESZMÉJE VAGY AZ ESZMÉNY

Most, amikor a bevezetés után rátérünk tárgyunk tudományos vizsgálatára, mindenekelőtt röviden jeleznünk kell a művészeti szépnek a valóság terén általában, valamint az esztétikának más filozófiai diszciplinákhoz való viszonyában elfoglalt általános helyét, hogy megállapítsuk azt a pontot, amelyből a szép igazi tudományának ki kell indulnia.

Célszerűnek látszana itt felsorolni a szép gondolati megragadására irányuló különböző kísérleteket, taglalni és bírálni őket. De ez egyrészt már megtörtént a bevezetésben, másrészt az igazi tudományosság nem abban rejlik, hogy csak azt kísérjük figyelemmel, amit mások helyesen vagy helytelenül cselekedtek, vagy abban, hogy csupán tanuljunk tőlük. Inkább megfordítva: arra vonatkozólag kell mégegyszer előrebocsátanunk néhány szót, hogy számos vélemény szerint a szép — éppen, mert szép — nem ragadható meg fogalmakban, s ezért felfoghatatlan tárgy marad a gondolkodás számára. Ezen a helyen röviden azt kell válaszolnom az ilyen állításra, hogy — bár manapság azt hirdetik, hogy minden igaz felfoghatatlan és csak a jelenség végessége és az időbeli esetlegesség fogható fel, — éppen csak az igaz feltétlenül *felfogható*, mivel alapja az abszolút fogalom és közelebbről az eszme. A szépség azonban az igaz megnyilvánulásának és ábrázolásának csak egy meghatározott módja, s ezért a lényeget megfogó gondolkodás számára, — amennyiben az valóban rendelkezik a fogalom hatalmával — teljes egészében, minden oldalról nyitva áll. Persze, az újabb korban *egyetlen* fogalom sem járt rosszabbul, mint a fogalom maga, a magán- és magáért-való *fogalom;* fogalmon ugyanis rend-

szerint az elképzelés vagy az értelmi gondolkodás absztrakt meghatározottságát és egyoldaluságát szokás érteni, amivel természetesen gondolatilag nem tudatosulhat sem az igaz totalitása, sem a magában-véve konkrét szépség. A szépség ugyanis, ahogy ezt már mondottuk és később még kifejtjük, nem az értelemnek ilyen absztrakciója, hanem az önmagában-véve konkrét, abszolút fogalom, és meghatározottabban felfogva: az abszolút eszme.

Ha röviden akarjuk jelezni, hogy mi az *abszolút eszme* a maga igazi valóságában, akkor azt kell mondanunk, hogy — *szellem*, szellem pedig nem véges fogvamaradottságában és korlátozottságában, hanem általános, végtelen és *abszolút* szellem, amely önmagából határozza meg, hogy mi igazában az igaz. Ha erről csak közönséges tudatunkat kérdezzük meg, akkor természetesen az az elképzelés tolakszik fel, hogy a szellem szembenáll a természettel, és a természet számára ezt ugyanolyan érdemnek tudjuk be. De a természetnek és a szellemnek — mint egyformán lényeges területeknek — ebben az egymásmellettiségében és egymásravonatkozásában a szellemet csak végességében és korlátoltságában, nem pedig végtelenségében és igazságában viszgáljuk. A természet ugyanis az abszolút szellemmel nem mint egyenérték, vagy mint határ áll szemben, hanem olyan helyzetet foglal el, hogy e szellem által tételeződik, s így olyan termék, amely meg van fosztva a határ és a korlát hatalmától. Az abszolút szellemet ugyanakkor úgy kell felfognunk, mint arra irányuló tevékenységet, hogy önmagában megkülönböztesse magát. Az a másik, amit magától megkülönböztet, egyrészt éppen a természet; a szellemnek jósággal kell viseltetnie önmagának e mása iránt, oda kell adnia saját lényege egész teljességét. A természetet ezért úgy kell felfognunk, hogy magában hordja az abszolút eszmét, de *ebben* a formában olyan eszme, amelynek az abszolút szellem által kell tételeződnie, mint a szellem másának. A természetet ennyiben teremtettnek nevezzük. Igazsága azonban ennélfogva a tételező maga, a szellem, mint eszmeiség és negativitás, — habár a szellem magában elkülönböződik és tagadja önmagát, de meg is szünteti ezt az elkülönböződést és önmagának ezt a tagadását, mint *általa tételezettet*, és ez nem jelent határt s korlátot számára, hanem az önmagával való szabad általánosságában éppen összeolvad a maga másával. Ez az eszmeiség és végtelen negativitás alkotja a szellem *szubjektivitásának* mélyértelmű fogalmát. Mármost a szellem,

mint szubjektivitás, a természetnek most csak *magánvalóként* igazsága, mivel igazi fogalmát még nem tette magáértvalóvá. Így a természet nemcsak úgy áll szemben a szellemmel, mint a *szellem által tételezett* másvalami, amiben a szellem visszatér önmagához, hanem úgy is, mint leküzdhetetlen, korlátozó máslét; a szellem, mint a tudásnak és az akaratnak a maga exisztenciájában szubjektív elve, megreked erre a máslétre, mint készentalált objektivitásra való vonatkozásában, és csak a természettel kapcsolatos viszony másik oldalát képezheti. Ebbe a szférába tartozik mind az elméleti, mind a gyakorlati szellem végessége, a korlátozottság a megismerésben, a puszta kellés a jó megvalósításában. Itt, akárcsak a természetben, a jelenség nem hasonlít az igazi lényeghez, s még ezenfelül az ügyeskedések, szenvedélyek, célok, nézetek és tehetségek zavarbaejtő látványát kapjuk, amelyek keresik és kerülik egymást, egymásért és egymás ellen dolgoznak, kereszteződnek, és közben akarásukba s törekvésükbe, vélekedésükbe s gondolkodásukba a véletlen legkülönfélébb alakjai serkentően vagy hátráltatóan keverednek bele. A csak véges, időleges, ellentmondó s ezért múlandó, ki-nem-elégített s *boldogtalan* szellem álláspontja ez. Ez a szféra ugyanis olyan kielégüléseket nyújt, amelyek végességük alakjában még mindig korlátozottak, satnyák, relatívak és egyediesültek. A tekintet, a tudat, az akarás és a gondolkodás ezért túlemelkedik önmagán s másutt keresi és találja meg igaz általánosságát, egységét s kielégülését: a végtelenben és az igazban. A szellem előrehajló észszerűsége ilyen egységbe és kielégülésbe emeli fel végességének anyagát s csak ez tárja fel igazán, hogy mi a maga fogalma szerint a jelenségvilág. A szellem a végességet, mint a maga negatívumát fogja fel, s ezzel a maga végtelenségét küzdi ki magának. A véges szellemnek ez az igazsága — az abszolút szellem. — Mármost a szellem csak ebben a formában válik valóban abszolút negativitássá; önmagában tételezi és megszünteti végességét. Ezzel a maga legmagasabbrendű területén önmagáért-véve akaratának tárgyává teszi magát. Maga az abszolút válik a szellem *objektumává*, mivel a szellem a *tudat* fokára lép, s magát mint *tudót* és szemben ezzel mint a tudás abszolút *tárgyát különbözteti meg* önmagában. A szellem végességének korábbi álláspontján a szellem az abszolúttal *szembenálló*, végtelen objektumnak tudja magát, s ezzel meghatározottsága az, hogy az abszolúttól megkülönböztetett *véges*. A magasabbrendű spekulatív vizsgálat-

ban azonban *maga az abszolút szellem önmagában* különbözteti meg magát, hogy önmaga tudása legyen önmagáról, és ezáltal a szellem végességét tételezi, amelyen belül önmaga tudásának abszolút tárgyává válik. Így a szellem — abszolút szellem a maga közösségében. — mint szellem és önmaga tudása; a valóságos abszolút.

Ennél a pontnál kell elkezdenünk a művészet filozófiáját. A művészeti szép ugyanis nem *logikai eszme,* abszolút gondolat, ahogyan ez a gondolkodás tiszta elemében fejlődik, s megfordítva: nem is *természeti eszme,* hanem a *szellemi* területhez tartozik ugyan, de anélkül, hogy megrekedne a *véges* szellem ismereteinél s tetteinél. A szépművészet birodalma — az *abszolút szellem* birodalma. Hogy erről van szó, arra itt csak utalhatunk; a tudományos *bizonyítás* a fentemlített filozófiai diszciplinák körébe tartozik: a logikának, amelynek tartalma az abszolút eszme mint olyan, — a természetfilozófiának, valamint a szellem véges szférái filozófiájának. Ezekben a tudományokban ugyanis éppen annyira foglalkoznunk kell azzal, hogy a logikai eszme a maga sajátos fogalma szerint hogyan váltódik át a természet létezésébe, mint azzal, hogy ebből a külsőlegességből hogyan szabadul fel a szellemhez és a szellem végességéből a szellem örökkévalóságához és igazságához.

Ebből az álláspontból, amely a legmagasabbrendű, igazi méltóságában megilleti a művészetet, kitűnik egyben az is, hogy a művészet ugyanazon a területen található, ahol a vallás és a filozófia. A szellem az abszolút szellem valamennyi szférájában feloldja létezésének guzsbakötő korlátjait, mivel világiságának esetleges viszonyaiból, céljainak és érdekeinek véges tartalmi gazdagságából feltárul a magán- és magáértvalósága vizsgálatára.

A művészetnek ezt a helyzetét a természeti és szellemi élet területének egészében a következőképpen foghatjuk fel konkrétabban, hogy jobban megértsük.

Ha áttekintjük létezésünk totális tartalmát, már közönséges tudatunkban az érdekek és kielégítésük gazdag sokféleségét találjuk. Először is a fizikai szükségletek tág rendszerét; e szükségletek kielégítésére dolgozik az ipar széles köre, a maga kiterjedt működésében és összefüggésében, a kereskedelem, a hajózás, valamint a technikai mesterségek; magasabban van a jog, a törvény világa, a családi élet, a rendek elkülönülése, az állam egész átfogó területe; azután a vallás

szükséglete, ami megtalálható minden kedélyben, s ami az egyházi életben elégül ki; végül a sokszorosan szétágazó és összefonódó tudományos tevékenység, az ismeret és a megismerés összesége, ami mindent magába zár. Ezen a körön belül válik ki mármost a művészetben való tevékenység is, a szépségért való érdek, és a kielégülés annak alakulataiban. Ezért felmerül az ilyen szükséglet benső szükségszerűségének kérdése az élet és a világ egyéb területeinek összefüggésében. Ezeket a szférákat mindenekelőtt általában mint meglévőket találjuk készen. A tudományos követelmény szerint azonban arról van szó, hogy betekintést nyerjünk ezeknek a területeknek lényegi, benső összefüggésébe és kölcsönös szükségszerűségébe. E területek ugyanis nemcak a puszta hasznosság viszonyában állnak egymással, hanem kiegészítik egymást, amennyiben a tevékenység magasabbrendű módjai rejlenek az egyik körben, mint a másikban, és ezért az alárendelt keresztültör önmagán, s a továbbnyúló érdekek mélyebb kielégülése kiegészíti mindazt, amit egy megelőző területen nem lehetett elintézni. Csak ez adja meg egy benső összefüggés szükségszerűségét.

Ha visszaemlékezünk arra, amit már a szép és a művészet fogalmáról megállapítottunk, kettős dolgot találunk benne: először tartalmat, célt, jelentést, azután ennek a tartalomnak kifejezését, megjelenését és realitását, és harmadszor: a két oldal olyannyira áthatja egymást, hogy a külső, a különös kizárólag mint a benső ábrázolása létezik, és máskülönben nem — mint ami lényegileg vonatkozik a tartalomra és kifejezi azt. Amit tartalomnak, jelentésnek neveztünk, az a magában-véve egyszerű mozzanat, a legegyszerűbb — bár egyben átfogó — meghatározásokra visszavezetett dolog maga, megkülönböztetve a kivitelezéstől. Így például egy könyv tartalma néhány szóban vagy tételben ismertethető, és nem szükséges másnak előfordulnia a könyvben, mint annak, ami a tartalomban máris megadja az általánost. Az egyszerű mozzanat, az a téma, amely a kivitelezés alapja, — ez az absztrakt, és vele szemben csak a kivitelezés a konkrét.

Ez ellentét két oldalának azonban nem az a rendeltetésük, hogy közömbösen és külsőlegesen maradjanak egymás mellett, — mint például egy matematikai alakzat, háromszög, ellipszis stb., amelynél a magábanvéve egyszerű tartalomban, a külső megjelenésben közömbös a meghatározott nagyság,

szín stb. —, hanem a puszta tartalomként meglévő, formája szerint absztrakt jelentésnek az a rendeltetése, hogy kivitelezésre kerüljön, és ezáltal konkretizálódjék. Ezzel lényegében egy *kellés* lép fel. Amennyire önmagáértvéve érvénnyel bírhat egy tartalmi gazdagság is, annyira nem elégszünk meg ezzel az absztrakt formával, s tovább akarunk jutni. Először ez csupán kielégületlen szükséglet és valami elégtelenség érzés a szubjektumban, ami arra törekszik, hogy megszünten-felemelkedjék és kielégüljön. Ebben az értelemben azt mondhatjuk, hogy a tartalom elsősorban *szubjektív*, csak-benső; vele szemben áll az *objektív*, — mármost így a követelmény oda torkollik, hogy a szubjektívet objektiválják. A szubjektív és a vele szemben álló objektív ilyen ellentéte, valamint megszünten-felemelésük kellése: — ez az a feltétlenül általános meghatározás, amely mindenen keresztülvonul. Már fizikai elevenségünk, és méginkább szellemi céljaink és érdekeink világa azon a követelményen alapul, hogy ami először csak szubjektíve és bensőleg létezik, azt megvalósítsa az objektivitás, és csak azután érezze magát kielégültnek a maga teljes létezésében. Mármost, mivel az érdekek és célok tartalma csak a szubjektívnek egyoldalú formájában létezik, s mivel az egyoldalúság korlát, azért ez a hiány egyúttal nyugtalanságnak, fájdalomnak bizonyul — negatív valaminek, aminek megszünten fel kell emelkednie, és ami ennélfogva arra kényszerül, hogy orvosolja az érzett hiányt, hogy túlhaladjon a tudott, elgondolt korláton. Mégpedig nem abban az értelemben, hogy a szubjektív számára egyáltalán hiányozzék a másik oldal, az objektív, hanem abban a meghatározottabb összefüggésben, hogy ez a hiány magában a *szubjektívben* és a *szubjektív* számára *önmagában* legyen olyan fogyatékosság és tagadás, amelyet ismét tagadni igyekszik. Önmagábanvéve ugyanis, fogalma szerint, a szubjektum *totális* — nemcsak benső, hanem éppenannyira ennek a bensőnek realizációja a külsőn és a külsőben. Ha mármost egyoldalúan *csupán* ilyen formában létezik, akkor éppen ezzel keveredik ellentmondásba: fogalma szerint egész, exisztenciája szerint viszont csak az egyik oldal. Az élet ennélfogva csak azzal válik affirmatívvá, hogy megszünteti az ilyen önmagábanvaló tagadást. Csupán az eleven természetek magasabbrendű kiváltsága, hogy véghezvigye az ellentét, az ellentmondás és az ellentmondás feloldásának folyamatát; ami eredeténél fogva *csak* affirmatív, és affirmatív is marad, élettelen és az is marad. Az élet eljut a taga-

gülést leghamarabb az érzéki szükségletek rendszerében találunk. Éhség, szomjúság, fáradtság, evés, ivás, jóllakottság, alvás stb. példák ebben a szférában az ilyen ellentmondásra és feloldására. De az emberi létezésnek e természeti területén a kielégülések tartalma véges és korlátozott; a kielégülés nem abszolút, s ezért szüntelenül újabb hiányérzethez vezet; az evés, a jóllakás, az alvás mitsem segít, reggel újra elfog az éhség, a fáradtság. Később aztán a szelleminek az elemében az ember arra törekedik, hogy kielégüljön és szabad legyen a tudás és az akarás, az ismeretek és a cselekvések terén. A tudatlan ember nem szabad, mert idegen világ áll vele szemben, túlsó és külső világ, amelytől függ, anélkül, hogy ezt az idegen világot önmagáért-valóvá tenné, s ezzel benne, mint sajátjában, önmagánál lenne. A tudásvágy ösztöne, az ismeretre való törekvés, a legalacsonyabb lépcsőfoktól fel a filozófiai belátás legfelső fokozatáig, abból a törekvésből fakad, hogy megszüntessük a szabadság-nélküliségnek azt az állapotát és sajátunkká tegyük a világot a képzetben és a gondolkodásban. Megfordítva: a szabadság a cselekvésben arra irányul, hogy az akarat esze valósághoz jusson. Ezt az észt az akarat az állami életben valósítja meg. Az igazán észszerűen tagolt államban valamennyi törvény és intézmény a szabadság realizációja annak lényegi meghatározásai szerint. Ha ez az eset áll fenn, akkor az egyedi ész ezekben az intézményekben csak saját lényegének valóságára talál, és ha engedelmeskedik ezeknek a törvényeknek, nem idegennel, hanem sajátjával jár együtt. Bár gyakran az önkényt is szabadságnak nevezik, de az önkény csak az ész fokára még el nem érkezett szabadság, olyan választás és önmeghatározás, amely nem az akarat eszéből, hanem esetleges ösztönökből és ez ösztönöknek az érzékitől s a külsőtől való függőségéből fakad.

A fizikai szükségletek, az ember tudása és akarása tehát valóban kielégül a világban, és szabad módon feloldja a szubjektív és objektív, a benső szabadság és a külsőleg meglévő szükségszerűség ellentétét. Ennek a szabadságnak és kielégülésnek tartalma azonban mindamellett korlátozott marad, s így a szabadság és az önmagával való megelégedés is megtartja a *végesség* egy oldalát. Ahol azonban végesség van, ott az ellentét s az ellentmondás is szakadatlanul, újból és újból előtör, s a kielégülés nem jut túl a relatívon. A jogban s ennek valóságában például elismerik ugyan észszerűsége-

dáshoz és annak fájdalmához, és csak az ellentét és ellentmondás önmaga számára való megsemmisítése által affirmatív. Természetesen ha megreked a puszta ellentmondásnál, anélkül, hogy feloldaná azt, tönkremegy az ellentmondáson.

Absztraktan vizsgálva, ezek azok a meghatározások, amelyekre itt szükségünk volt.

Mármost azt a legmagasabbrendű tartalmat, amelyet a szubjektív önmagában felfogni képes, röviden *szabadságnak* nevezhetjük. A szabadság a szellem legmagasabbrendű meghatározása. Mindenekelőtt, egészen formális oldala szerint, abban áll, hogy a szubjektumnak az, ami vele szemben áll, nem idegen, nem határ és korlát, hanem önmagát találja meg benne. Már e formális meghatározás szerint eltűnik minden ínség és minden boldogtalanság, a szubjektum kibékült a világgal, kielégült benne, feloldódott minden ellentét és ellentmondás. Közelebbről azonban a szabadság benső tartalma az észszerű általában; például az erkölcsösség a cselekvésben, az igazság a gondolkodásban. Először azonban a szabadság maga is szubjektív és megvalósulatlan csak, ezért a nem-szabad, a csak-objektív, mint természeti szükségszerűség, szembenáll a szubjektummal, s tüstént létrejön az a követelés, hogy ez az ellentét feloldódjék. Másfelől hasonló ellentét található a bensőben és magában a szubjektívben is. A szabadsághoz egyrészt hozzátartozik a magábanvéve általános és önálló, hozzátartoznak a jog, a jó, az igaz stb. általános törvényei, — másrészt megjelennek az emberi ösztönök, az érzékletek, a hajlamok, szenvedélyek, s mindaz, amit az ember konkrét szíve mint egyedit magábazár. Ez az ellentét is a harcig, az ellentmondásig fejlődik, s ebben a küzdelemben sóvárgás, legmélyebb fájdalom, gyötrelem, általában kielégületlenség támad. Az állatok békességben élnek magukkal s a környező dolgokkal; az ember szellemi természete azonban kettősséget és szétszakítottságot támaszt, és átesap ennek a kettősségnek ellentmondásába. Az ember ugyanis nem rögződhet meg a bensőben mint olyanban, a tiszta gondolkodásban, a törvények s azok általánosságának világában, hanem szüksége van az érzéki létezésre, a szívre, kedélyre is stb. Az így létrejövő ellentétet a filozófia olyannak gondolja el, amilyen módon az létezik: döntő általánossága szerint, és hasonlóképpen *általános* módon jut el az ellentét feloldásához is; az ember azonban az élet közvetlenségében *közvetlen* kielégülést sürget. Az ellentét feloldása nyomán ilyen kielé-

met, akaratomat s annak szabadságát; személyiségnek számítok, és mint ilyet vesznek figyelembe; van tulajdonom, annak sajátomnak kell maradnia s ha veszélybe kerül, a bíróság érvényt szerez jogomnak. Ez az elismerés és szabadság azonban ismét csak az egyedi, relatív oldalra s annak egyedi objektumaira vonatkozik; ez a ház, ez a pénzösszeg, ez a meghatározott jog, törvény stb., ez az egyedi cselekedet és valóság. Itt egyediségek lebegnek a tudat szeme előtt, amelyek ugyan kapcsolatban állnak egymással és a vonatkozások összességét alkotják, de még csak relatív kategóriákban és sokféle feltétellel, amely feltételeknek uralma alatt a kielégülés keletkezése és megmaradása egyikép a pillanathoz kötött. Mármost, továbblépve, az állami élet, mint egész, magábanvéve befejezett totalitást alkot ugyan; fejedelem, kormány, bíróság, katonaság, a polgári társadalom intézménye, társulékonyság stb., a jogok és kötelességek, a célok és kielégítésük, a cselekvés megszabott módjai, a szolgáltatások, amelyekkel ez az egész létrehozza s megtartja a maga szakadatlan valóságát: — ez az egész szervezet a valódi államban kerek, teljes, magábanvéve megvalósult. Az az *elv* azonban, amelynek valóságaként az állami élet létezik, s amelyben az ember kielégülését keresi, ismét csak *egyoldalú* és önmagábanvéve absztrakt — bontakozzék ki bár mégoly változatos módon a maga benső és külső tagoltságában. Csak az *akarat* észszerű szabadsága explikálódik benne; csak az *állam*, és ismét csak ez az *egyedi* állam, és ezzel a létezésnek még mindig egy különös szférája s annak egyediesült realitása az, amiben a szabadság valósággá válik. Ilymódon az ember is érzi, hogy ezen a területen a jogok és kötelezettségek, ezek világi és még mindig véges létezési módja, nem elegendőek; hogy ezek a maguk objektivitásában, valamint az alanyra való vonatkozásban még magasabbrendű igazolást és szentesítést kívánnak.

Az ember, akit ebben a vonatkozásban minden oldalról gúzsbakötött a végesség, magasabbrendű, szubsztanciálisabb igazság tájékára vágyik, ahol a véges valamennyi ellentéte s ellentmondása a maga végső feloldására, — a szabadság a maga teljes kielégülésére találhat. Az önmagánvaló igazság tájéka ez — s nem a relatív igazé. A legmagasabbrendű ellentét és ellentmondás feloldása a legmagasabbrendű igazság, az igazság mint olyan. A szabadság és szükségszerűség, a szellem és természet, a tudás és tárgy, a törvény és az ösztön

ellentétének, általában az ellentétnek és ellentmondásnak nincs benne többé érvénye és hatalma. Általa bebizonyosodik, hogy egyrészt a szabadság magáértvéve, mint szubjektív szabadság, a szükségszerűségtől elválasztva, nem abszolút igaz, másrészt az önmagáért elszigetelt szükségszerűségnek sem tulajdoníthatunk igazságot. A köztudat ellenben nem jut túl ezen az ellentéten, s vagy kétségbeesik az ellentmondáson, vagy félredobja azt és máshogy segít magán. A filozófia azonban az ellentmondó meghatározások közé lép, megismeri őket a maguk fogalma szerint, vagyis úgy, hogy a maguk egyoldalúságában nem abszolút, hanem feloldó meghatározások, és abba az összhangba és egységbe helyezi őket, ami az igazság. A filozófia feladata az igazság e fogalmának megragadása. Mármost a filozófia mindenben megismeri ugyan a fogalmat, és csak ezáltal lényegét-megfogó, igazi gondolkodás, mégis más dolog a fogalom, a magánvaló igazság és megint más a neki megfelelő vagy meg-nem-felelő exisztencia. A véges valóságában az igazsághoz tartozó meghatározások úgy jelennek meg, mint egymásonkívüliség, mint szétszakítása annak, ami a maga igazsága szerint szétszakíthatatlan. Ilyen az élőlény, például az individuum, — amely azonban mint szubjektum, egyben ellentétbe kerül a környező szervetlen természettel. A fogalom mármost mindenesetre magábanfoglalja ezeket az oldalakat, de mint kibékült oldalakat; a véges exisztencia azonban szétfeszíti őket, és ezért a fogalom s az igazság számára megnemfelelő valóság. Ilymódon a fogalom mindenütt ott van ugyan, mégis azon a ponton fordul meg a dolog, hogy a fogalom is a maga igazsága szerint válik valósággá ebben az egységben, amelyben a különös oldalak és ellentétek egymással szemben semmiféle reális önállóságban és merevségben nem rögződnek meg, hanem még csupán eszmei mozzanatoknak, szabad összhanggá békült mozzanatoknak számítanak. Csupán e legmagasabbrendű egység valósága az igazság, a szabadság és a kielégülés tájéka. Az életet ebben a szférában, az igazságnak ezt az élvezését, ami érzékletként — boldogság, gondolkodásként — megismerés; általánosságban úgy jelölhetjük, mint életet a vallásban. A vallás ugyanis az az általános szféra, amelyben az *egyik* konkrét totalitás az ember számára tudatosul, mint saját lényege és a természet lényege, és csak ez az egyik igazi valóság bizonyul számára a különös és véges fölötti legmagasabbrendű hatalomnak, amely hata-

lom magasabb és abszolút egységre vezeti vissza mindazt, ami szétszakított és ellentétes.

Miután az igazzal, mint a tudat abszolút tárgyával foglalkozik a művészet is, a szellem abszolút szférájához tartozik és ezért a szó speciálisabb értelmében vett vallással, valamint a filozófiával, tartalmánál fogva, egyazon területen áll. A filozófiának sincs ugyanis más tárgya, mint Isten és ilymódon lényegében nem más, mint racionális teológia, tartós istentisztelet az igazság szolgálatában.

A tartalom ilyen egyfélesége mellett az abszolút szellem három birodalmát csak azok a *formák* különböztetik meg, amelyekben objektumokat, az abszolútat tudatosítják.

Ezeknek a formáknak különbsége magának az abszolút szellemnek fogalmában rejlik. A szellem, mint igaz szellem, magán- és magáértvaló, s ezért a tárgyiasság számára nem elvont, túlvilági lényeg, hanem a tárgyiasságon belül a véges szellemben valamennyi dolog lényegének emlékezete; a véges, amely lényegiségében magát megragadja s ezzel a maga is lényegi és abszolút. Ennek a megragadásnak *első* formája mármost — *közvetlen*, s éppen ezért *érzéki* tudás, tudás az érzéki és az objektív formájában s alakjában, amely tudásban az abszolút szemléletté s érzékletté válik. A *második* forma az *elképzelő* tudat; végül a *harmadik* az abszolút szellem *szabad gondolkodása*.

Az *érzéki szemlélet* formája mármost a *művészethez* tartozik, s így a művészet az, ami az igazságot a tudat számára érzéki alakítás módján tünteti fel, mégpedig olyan érzéki alakítás módján, amelynek magasabbrendű, mélyebb értelme és jelentése van ebben a megjelenésben, anélkül mégis, hogy az érzéki közegen keresztül a fogalmat mint olyat, a maga általánosságában akarná megfoghatóvá tenni; mert éppen a fogalom *egysége* az individuális jelenséggel — ez a szép és a szép művészeti termelésének lényege. Mármost a művészetben *a képzet elemében* is létrejön ez az egység, nem csupán az érzéki külsőlegességben — kiváltképp létrejön a költészetben; de még ebben a legszellemibb művészetben is megvan a jelentés és az individuális alakulat egyesülése, csupán az elképzelő tudat számára is, s minden tartalom közvetlenül felfogott és elképzelt. Általában meg kell mindjárt állapítanunk, hogy a művészet — mivel tulajdonképpeni tárgya éppen az igaz, a szellem — a szellem szemléletét nem adhatja meg a különös szemléleti tárgyakban mint olyanok-

ban; például a Napban, a Holdban, a Földben, a csillagokban stb. Az ilyenek természetesen érzéki exisztenciák, de egyediesült exisztenciák, amelyek magukértvéve nem adják meg a szellemi szemléletét.

Ha mármost a művészetet ilyen abszolút helyzetbe állítjuk, akkor ezzel kifejezetten félretoljuk azt a fentebb már említett elképzelést, amely a művészetet használhatónak tartja sok másfajta tartalomra és egyéb, számára idegen érdekekre. Viszont a *vallás* elég gyakran használja arra a művészetet, hogy a vallási igazságot közelebb hozza az érzéklet számára, vagy képszerűen ábrázolja a fantázia számára, s ekkor a művészet feltétlenül egy tőle megkülönböztetett terület szolgálatában áll. Ahol azonban a művészet legmagasabbrendű befejezettségében létezik, ott éppen a *művészet*, a maga képszerű módján foglalja magába az expozíciónak az igazság benső tartalma számára legmegfelelőbb és leglényegibb módját. Így például a görögöknél a művészet volt az a legmagasabbrendű forma, amelyben a nép elképzelte magának az isteneket, s amelyben tudatosította maga előtt az igazságot. A költők és művészek ezért váltak a görögök számára isteneik alkotójává, vagyis a művészek adták meg a nemzet számára az isteni cselekvésének, életének, működésének meghatározott képzetét, tehát a vallás meghatározott tartalmát. Mégpedig nem úgy, hogy ezek a képzetek és tanítások már a költészet *előtt* megvoltak a tudat absztrakt módján, mint általános vallásos tételek s a gondolkodás meghatározásai — és a művészek csak aztán öntötték képekbe s vették körül külsőleg a költészet ékességével; — a művészi termelés módja azonban olyan volt, hogy a költők a művészetnek és költészetnek *csak* ebben a formájában tudták kidolgozni azt, ami bennük forrongott. A vallásos tudat más fokán, ahol a vallásos benső tartalom kevésbbé mutatkozik a művészi ábrázolás számára hozzáférhetőnek, a művészetnek ebben a vonatkozásban korlátozottabb a mozgási lehetősége.

Ez a művészetnek, mint a szellem legmagasabbrendű érdekének eredeti, igaz helyzete.

Ahogyan a művészetnek a természetben és az élet véges területein van *előtt*je, éppúgy van *után*ja is; vagyis olyan kör, amely ismét túlemelkedik az abszolút művészeti felfogás- és ábrázolásmódján. Mert a művészetnek önmagában is megvan a maga korlátja, és ezért átmegy a tudat magasabbrendű formáiba. Ez a korlátozottság határozza meg aztán azt a

helyet is, amelyet manapság szokás a művészet számára kijelölni. A művészet előttünk már nem számít a legmagasabbrendű módnak, amelyben az igazság exisztenciává teremti magát. Egészében véve, a gondolat már korán a művészet, mint az isteni megérzékítő képzete ellen irányult; például a zsidóknál és mohamedánoknál, sőt még a görögöknél is, ahogy már Platon eléggé keményen szembeszállt Homeros és Hesiodos isteneivel. A tovahaladó művelődésben általában minden népnél fellép egy korszak, amelyben a művészet túlmutat önmagán. Így például a kereszténység történelmi elemei, Krisztus megjelenése, élete és halála kiváltképpen sokféle alkalmat adtak arra, hogy a művészet, mint festészet, kialakuljon — és az egyház maga is nagymértékben fejlesztette a művészetet, nem gátolta munkáját; amint azonban a tudás és kutatás ösztöne, a bensőbb szellemiség szükséglete létrehozta a reformációt, a vallásos képzetet is visszavonták a kedély és a gondolkodás bensőségébe. Ilymódon a művészetnek az az *után*ja, hogy a szellemben benne lakozik az a szükséglet, hogy saját bensejében, mint az igazság igazi formájában elégüljön ki. A művészet a maga kezdeteinél hátrahagy még valami rejtelmeset, titokzatos sejtést és sóvárgást, mivel alkotásai még nem befejezetten világították meg a maguk teljes tartalmi mélységét a képszerű szemlélet számára. De ha a tökéletes tartalom művészeti alakokban tökéletesen elölépett, akkor a messzebbre tekintő szellem visszafordul ebből az objektivitásból önmagába és eltaszítja magától az objektivitást. A mi korunk ilyen kor. Remélhetjük ugyan, hogy a művészet egyre tovább emelkedik és tökéletesedik majd, de formája többé már nem a szellem legmagasabbrendű szükséglete. Pompásnak mondhatjuk a görög istenképeket, méltó és tökéletes ábrázolásokban láthatjuk az Atyaistent, Krisztust, Máriát — mindez mitsem segít; többé nem hajtunk előttük térdet. A vallás az a legközelebbi terület, amely felülmúlja a művészet birodalmát. A *vallás* tudatának formája a *képzet*, mivel az abszolút áttevődött a művészet tárgyiasságából a szubjektum bensőségébe, s most szubjektív módon adódik a képzet számára — úgy, hogy a szív és kedély, általában a benső szubjektivitás, főmozzanattá válik. Ezt az előrehaladást a művészettől a vallásig röviden úgy jellemezhetjük, hogy azt mondjuk: a művészet csak az *egyik* oldal a vallásos tudat számára. Ha ugyanis a műalkotás mint objektumot, érzéki módon tünteti fel az igazságot, a szellemet,

és az abszolútnak ezt a formáját mint megfelelő formát fogja fel, akkor a vallás hozzájárul az abszolút tárgyhoz viszonyló bensőség áhitatosságával. A művészethez mint olyanhoz ugyanis nem tartozik hozzá az áhitatosság. Áhitatosság csak azáltal keletkezik, hogy a szubjektum lehetővé teszi: az, amit a művészet, mint külső érzékiséget, objektívvá tett, éppen az behatoljon a kedélybe, és úgy azonosuljon azzal, hogy ez a *benső* jelenlét legyen a lényeges elem az abszolút létezése számára a képzetben és az érzéklet bensőségében. Az áhitatosság — a gyülekezetnek ez a kultusza, a maga legtisztább, legbensőségesebb, legszubjektívabb formájában; olyan kultusz, amelyben az objektivitás mintegy felőrlődött és felemésztődött, s amelynek tartalma ez objektivitás nélkül a szív és kedély tulajdonává válik.

Végül az abszolút szellem *harmadik* formája a *filozófia*. A vallásban ugyanis Isten elsősorban külső tárgy a tudat számára, mivel először meg kell tanulni, mi az Isten, hogyan nyilatkoztatta és nyilatkoztatja ki magát; a vallás járatos ugyan a bensőség elemében, foglalkoztatja és betölti a gyülekezetet, de a kedély és a képzet áhitatosságának bensősége a bensőségnek nem legmagasabbrendű formája. A tudásnak ezt a legtisztább formáját a szabad *gondolkodásban* kell felismernünk, amiben a tudomány hasonló tartalmat tudatosít maga előtt, s ezáltal a legszellemibb kultusszá válik, hogy a gondolkodás révén elsajátítsa és telfoghassa azt, ami egyébként szubjektív érzéklet vagy képzet tartalma csupán. Ilymódon a filozófiában egyesül a művészet és a vallás két oldala: a művészet *objektivitása*, amely ugyan elvesztette itt a külső érzékiségét, de ezt felcserélte az objektív legmagasabbrendű formájával, a *gondolkodás* formájával; — és a vallás *szubjektivitása*, amely a *gondolkodás* szubjektivitásáig tisztult. A gondolkodás ugyanis egyrészt a legbensőbb, legsajátszerűbb szubjektivitás, és az igaz gondolat, az eszme, egyúttal a legtárgyibb, legobjektívebb általánosság, ami csak a gondolkodásban foghatja fel magát önmagának formájában.

Meg kell itt elégednünk ezzel az utalással a művészet, vallás és tudomány különbségére.

Az emberek számára a tudat érzéki módozatai a korábbiak, s így a vallás korábbi fokozatai a művészetnek és érzéki ábrázolásának vallása volt. Csak a szellem vallásában vált az Isten, mint szellem tudattá, magasabbrendű módon, a gondolkodásnak megfelelő módon; ezzel az is kitűnik, hogy

az igazság érzéki formában történő manifesztációja nem felel meg igazán a szellemnek.

Most, miután tudjuk, milyen helyet foglal el a művészet a szellem területén, és mi a művészet filozófiájának helye a különös filozófiai diszciplinák között, ebben az általános részben mindenekelőtt a művészeti szép *általános eszméjét* kell megvizsgálnunk.

FELOSZTÁS

A MŰVÉSZETI SZÉP ESZMÉJE

Abból a célból, hogy eljussunk a művészeti szépnek a maga totalitása szerinti eszméjéhez, ismét három fokozaton kell áthaladnunk, mégpedig:

az *első a szép fogalmával általában* foglalkozik;

a *második* a *természeti széppel*, amelynek fogyatékosságai bebizonyítják az *eszménynek*, mint a *művészeti szépnek* szükségszerűségét;

a *harmadik* fokozat vizsgálatának tárgya *az eszmény a maga megvalósulásában*, mint az eszmény *művészeti ábrázolása a műalkotásokban.*

ELSŐ FEJEZET

A SZÉP FOGALMA ÁLTALÁBAN

1. A szépet a szép *eszméjének* neveztük. Úgy kell ezt értenünk, hogy a szépet magát eszmének, mégpedig meghatározott formájú eszmének, *eszménynek* kell felfognunk. Mármost az eszme általában nem más, mint a fogalom, a fogalom realitása és a kettő egysége. A fogalom mint olyan ugyanis még nem eszme, bár a fogalmat és eszmét gyakran váltogatva használják; csak a maga realitásában jelenlévő és azzal egységben tételezett fogalmat nevezhetjük eszmének. Ezt az egységet azonban mégsem kell a fogalom és realitás mintegy puszta *neutralizációjának* képzelnünk, mintha mindketten elvesztenék sajátosságukat és minőségüket, mint ahogy a kálium és a sav neutralizálódik a sóban, ha ellentétük egymás iránt letompul. Ellenkezőleg: ebben az egységben a fogalom marad uralmon. A fogalom ugyanis már magábanvéve, a maga természeténél fogva sajátmaga ilyen azonosság, s ezért önmagából létrehívja a realitást, mint saját realitását, amelyben ennélfogva — lévén a realitás saját önkifejlődése — semmit sem ad fel önmagából, hanem benne csupán önmagát, a fogalmat realizálja, s ezért objektivitásában egységben marad önmagával. Az eszme és a realitás ilyen egysége az eszme absztrakt definíciója. Bármily gyakran használják ugyan a művészetelméletekben az „eszme" szót, mégis igen kiváló műértők ellenséges magatartást tanusítanak ezzel a kifejezéssel szemben. Ebben a nemben a legújabb és a legérdekesebb von Rumohr úr polémiája *Olasz kutatások* (Italienische Forschungen) című könyvében. Ez a polémia a művészet gyakorlati érdekéből indul ki és semmiképpen sem érinti azt, amit mi nevezünk eszmének. Von Rumohr úr ugyanis, nem ismervén azt, amit az újabb filozófia eszmének

nevez, az eszmét felcseréli a meghatározatlan képzettel és ismert elméletek s művészeti iskolák abszrakt, individualitásnélküli eszményével, — szemben a maguk igazsága szerint meghatározott és tökéletesen kifejezett természeti formákkal, amelyeket szembeállít az eszmével és a művész által önmagából létrehozott absztrakt eszménnyel, amelyet a művész önmagából teremt meg.

Az ilyen absztrakciók szerinti művészi termelés mindenesetre helytelen, és éppolyan elégtelen, mintha a gondolkodó meghatározatlan képzetek szerint gondolkodna és gondolkodásában megrekedne a merőben meghatározatlan tartalomnál. Amit azonban az „eszme" kifejezéssel jelölünk, azt az ilyen kifogás semilyen vonatkozásban nem érinti, mivel az eszme magábanvéve feltétlenül konkrét, — a meghatározások totalitása, és csak akkor szép, ha közvetlenül egy a neki megfelelő objektivitással.

Von Rumohr úr azután, amit az *Italienische Forschungen* 1. kötete 145—146. lapján mond, megállapítja, hogy „a szépség a legáltalánosabb értelemben s — ha úgy akarjuk, — modern értelemben felfogja a dolgok valamennyi olyan tulajdonságát, amely kielégítő módon működésbe hozza a látóérzéket és általa felhangolja a lelket, megörvendezteti a szellemet". Ezek a tulajdonságok ismét három részre oszlanak, „egyikük csak az érzéki szemre hat, — másikuk a sajátos, feltehetőleg az emberrel együtt született térbeli viszonyokra vonatkozó érzékre, harmadikuk elsősorban az értelemre s csak azután, a megismerésen keresztül az érzésre". E harmadik, legfontosabb meghatározásnak olyan formákon kell alapulnia (144. lap), amely „az érzékileg tetszőtől és a mérték szépségétől teljesen függetlenül bizonyos erkölcsi-szellemi tetszést keltenek, amely tetszés részben az éppen most felkeltett képzetek (de vajjon erkölcsi-szellemi képzetek?) nyomán érzett örömből fakad, részben egyenesen abból az élvezetből, amelyet kétségtelenül már az értelmes megismerés puszta tevékenysége maga után von".

A szépre való vonatkozásban a maga részéről ezt a három főmeghatározást tünteti fel ez az alapos műértő. A műveltség bizonyos fokán elégségesnek bizonyulhatnak, filozófiailag azonban semmiképpen sem elégíthetnek ki. Ez a vizsgálat ugyanis lényegében csak azzal törődik, hogy a látóérzék vagy szellem, sőt az értelem *örül*, érzés keletkezik, hogy tetszés jöjjön létre. Az egész dolog e megörvendeztető létrejövés körül

forog. De már Kant végetvetett annak, hogy az érzésre, a kellemesre, a tetszőre vezessék vissza a szép hatását, mivel túljutott már a szép érzékletén.

Térjün vissza ettől a polémiától a most már megtámadhatatlan eszme vizsgálatához. Ebben az eszmében, mint már láttuk, benne rejlik a *fogalom* és az *objektivitás* konkrét egysége.

a) Ami a mármost a *fogalomnak mint olyannak* természetét illeti, — ez a fogalom nem *absztrakt egység*, szemben a *realitás különbségeivel*, hanem mint fogalom már megkülönböztetett meghatározottságok egysége, és ezért konkrét totalitás. Így a képzeteket: „ember", „kék" stb., először nem nevezzük még fogalomnak, hanem absztrakt-általános képzeteknek, amelyek csak akkor válnak fogalommá, ha kimutatták bennük, hogy megkülönböztetett oldalakat foglalnak egységbe, mivel ez az önmagában meghatározott egység — a fogalom. Így például a „kék szín" képzetének fogalma a világos és a sötét színárnyalat egysége, mégpedig specifikus egysége; az „ember" képzete az érzékiség és ész, a test és szellem ellentétével foglalkozik, de az ember ezekből az oldalakból mégsem mint közömbös alkatrészekből tevődik össze, hanem fogalma szerint konkrét, közvetített egységben tartalmazza őket. A fogalom azonban annyira abszolút egysége a maga meghatározottságainak, hogy ezek a meghatározottságok semmisek maradnak önmagukértvéve s nem realizálódhatnak önálló egyeddé egységükből kilépve. A fogalom ezért a maga valamennyi meghatározottságát azok *eszmei* egységének s általánosságának formájában tartalmazza; ez az *eszmei* egység és általánosság alkotja a fogalom *szubjektivitását*, szemben a reálissal és az objektívvel. Az arany például specifikus súlyú, meghatározott színű, különböző savakhoz különböző módon viszonyló anyag. Ezek megkülönböztetett meghatározottságok, s mégis feltétlenül együtt léteznek. Az aranynak minden egyes, akár legfinomabb részecskéje is szétszakíthatatlan egységben tartalmazza ugyanis ezeket a meghatározottságokat. Számunkra szétválnak, de magukbanvéve, fogalmuk szerint szétszakítatlan egységben vannak. Ehhez hasonló önállótlan azonosságban vannak azok a különbségek is, amelyeket az igaz fogalom tartalmaz. Közelebbi példának kínálkozik a saját képzet, az öntudatos Én. Amit ugyanis léleknek és közelebbről En-nek nevezünk, az a fogalom, a maga szabad exisztenciájában. Az Én a legmegkülönböztetettebb kép-

zetek és gondolatok egész tömegét foglalja magába, a képzetek egész világa, — ez a végtelenül sokféle tartalom, amennyiben az En-ben van, mégis teljesen testetlen marad, immateriális, mintegy ebbe az eszmei egységbe préselt, mint az En-nek tiszta, tökéletesen áttetsző, önmagábanvaló látszása. Ez az a mód, ahogyan a fogalom eszmei egységben tartalmazza a maga megkülönböztetett meghatározásait.

A fogalom közelebbi meghatározásai, amelyek a fogalomhoz saját természete szerint hozzátartoznak: az *általános*, a *különös* és az *egyes*. Magáértvéve e meghatározások mindegyike pusztán egyoldalú absztrakció lenne. Ebben az egyoldalúságban mégsem adódnak elő a fogalomban, mivel a fogalom képezi eszmei *egységüket*. A fogalom ennélfogva az *általános*, ami egyrészt meghatározottsággá és elkülönböződéssé tagadja magát, másrészt azonban ezt a különösséget, az általános tagadását ugyanakkor újra *megszünten-felemeli*. Az általános ugyanis a különösben, ami csupán *magának az általánosnak* különös oldala, nem jut el abszolút másvalamihez, s ennélfogva a különösben újra helyreállítja a magával, mint általánossal, alkotott egységét. Ebben a magához való visszatérésben a fogalom — végtelen tagadás; tagadás, de nem a másvalami ellen, hanem önmeghatározás, amiben csupán önmagára-vonatkozó affirmatív egység marad. Így a fogalom — igazi *egyediség*, mint a maga különösségeiben csak önmagával egyesülő általánosság. A fogalom e természetének legmagasabbrendű példája az, amit fentebb röviden érintettünk a szellem lényegével kapcsolatban.

Ez a magábanvaló végtelenség már totalitássá teszi az önmagánvaló fogalmat. A fogalom ugyanis a magával alkotott egység a máslétben, és ezért az a szabad, melynek minden tagadás csupán önmeghatározása, és nem másvalami idegenszerű korlátozása. A fogalom, mint ez a totalitás, máris tartalmazza azonban mindazt, amit a realitás mint olyan megjelenít, amit az eszme visszavezet a közvetített egységhez. Akik azt gondolják itt, hogy az eszmében van valami egészen más, különös — szemben a fogalommal, azok nem is ismerik sem az eszme sem a fogalom természetét. A fogalom abban mégis különbözik az eszmétől, hogy a fogalom csak in abstracto elkülönböződés; a meghatározottság ugyanis, mint a fogalomban, olyan egységben és eszmei általánosságban marad, amely a fogalom eleme. Maga a fogalom azonban megreked még az egyoldalúságban, és az a fogyatékossága,

hogy — bár önmagánvalósága szerint totalitás, — csak az egység és az általánosság oldalának adatott meg a szabad fejlődés joga. Mivel azonban ez az egyoldalúság a fogalom sajátos lényege számára megnemfelelő, a fogalom a maga sajátos fogalma szerint megszünteti. Tagadja magát, mint ezt az eszmei egységet és általánosságot, és azt, a reális, önálló *objektivitáshoz* bocsátja, amit ez az egység és általánosság magábazárt. A fogalom a tulajdon tevékenységén keresztül mint *objektivitás* tételeződik.

b) A magáértvalósága szerint vizsgált objektivitás ezért nem más, mint a *fogalom realitása*, fogalom pedig az önálló elkülönböződésnek és valamennyi mozzanat *reális különbségének* formájában, amely mozzanatoknak eszmei egysége a fogalom volt, mint szubjektív fogalom.

Csak a fogalomnak kell létezést és realitást kapnia az objektivitásban s ezért az objektivitásnak a *fogalmat* kell önmagán megvalósítania. A fogalom mindazonáltal a maga különös mozzanatainak közvetített, *eszmei egysége*. Ennélfogva reális különbségén belül ismét helyre kell állítania önmagán a különösségek eszmei, fogalomszerű egységét. Mind a reális különösségnek, mind a reális különösség eszmeiséghez közvetített egységének léteznie kell rajta. A fogalom hatalma ez, a fogalomé, amely a szétszórt objektivitásban nem adja fel és nem veszti el a maga általánosságát, hanem éppen a realitás által és a realitásban nyilvánítja ki ezt az egységét. Saját fogalma ugyanis, hogy a maga másában megőrizze a magával alkotott egységét. Csak így valóságos és igazi totalitás.

c) Ez a totalitás az *eszme*. Az eszme ugyanis a fogalomnak nemcsak eszmei egysége és szubjektivitása, hanem egyben objektivitása, de olyan objektivitása, amely nem csak ellentétes oldalként áll szemben a fogalommal, hanem amelyben a fogalom önmagára vonatkozik. A szubjektív és objektív fogalom két oldala után az eszme — egész, egyben pedig e totalitásoknak örökké beteljesülő s beteljesült összhangja, közvetített egysége. Az eszme csak így igazság, csak így az igazságok összessége.

2. Minden létezőnek csak annyiban van ennélfogva igazsága, amennyiben az eszme exisztenciája. Az eszme ugyanis az egyedül igazi valóságos. A megjelenő nem azáltal igaz, hogy benső vagy külső létezése van, és általában realitás, hanem csupán azáltal, hogy ez a realitás megfelel a foga-

lomnak. A létezésnek csak ekkor van valósága és igazsága. Igazsága pedig nem mintegy *szubjektív* értelemben van, amely szerint egy exisztencia *az én* képzeteimnek mutatkozik megfelelőnek, hanem *objektív* jelentésben, amely szerint az En, vagy egy külső tárgy, cselekedet, esemény, állapot magát a fogalmat realizálja a maga valóságában. Ha ez az azonosság nem jön létre, akkor a létező csupán jelenség, amely jelenségben a totális fogalom helyett a totális fogalomnak csak valamely oldala objektiválódik, s ez az oldal, — ha magában önállósul a totalitással és az egységgel szemben — ellenszegüléssé satnyulhat az igaz fogalommal szemben. Így tehát csak a fogalomnak megfelelő realitás igaz realitás, igaz pedig azért, mert maga az eszme jut benne exisztenciához.

3. Ha azt mondottuk, hogy a szépség — eszme, akkor *szépség* és *igazság* egyrészt *ugyanazok*. A szépnek ugyanis igaznak, önmagánvalónak kell lennie. Közelebbről vizsgálva azonban, az igaz *különbözik* a széptől. *Igaz* ugyanis az eszme, ahogyan az, mint eszme, magánvalósága és általános elve szerint létezik, s mint ilyet gondolják. Ekkor nem az eszme érzéki és külső exisztenciája létezik a gondolkodás számára, hanem ebben az exisztenciában csak az *általános eszme*. De az eszmének külsőleg is realizálnia kell magát, s el kell érnie bizonyos meglévő exisztenciát, mint természeti és szellemi objektivitást. Az igaz, mint olyan — szintén létezik. Amikor e külsőleges létezésében közvetlenül a tudat számára létezik és a fogalom közvetlenül egységben marad a maga külső jelenségével, akkor az eszme nemcsak igaz, hanem *szép* is. Ezért a *szép* meghatározása: az eszme érzéki *látszása*. Mert az érzéki s általában az objektivitás, a szépségben nem őriz meg semmiféle magábanvaló önállóságot, hanem feladja *léte* közvetlenségét, mivel csak a fogalomnak a létezése és objektivitása, és mint olyan realitás tételeződik, amely a *fogalmat* a maga objektivitásával alkotott egységben ábrázolja, ebben az objektív létezésében magában, s így csupán az eszme látszásának számít.

a) Ezért az értelem nem is tudja felfogni a szépséget; mivel az értelem, ahelyett, hogy behatolna ebbe az egységbe, ennek az egységnek különbségeit mindenkor önálló szétszakadásban tartja, — már amennyire a realitás egészen másvalami, mint az eszmeiség, az érzéki egészen másvalami, mint a fogalom, az objektív egészen másvalami, mint a szubjektív, s amennyiben ilyen ellentétek nem egyesülhetnek. Igy az érte-

lem mindig megreked a végesben, az egyoldalúban. A szép viszont önmagábanvéve *végtelen* és szabad. Mert lehet ugyan különös és ezért újra csak korlátozott tartalmú — e tartalomnak mégis magában véve végtelen totalitásként, a maga létezésében *szabadságként* kell megjelennie, mivel a szép teljességgel olyan fogalom, amely nem kerül szembe objektivitásával, s ezáltal nem jut az egyoldalú végesség és absztrakció ellentétébe vele szemben, hanem egyesül a maga tárgyiasságával, s ezen immanens egységen és befejezettségen keresztül magábanvéve végtelen. A fogalom — mivel reális létezésén belül átlelkesíti ezt a létezést, — ezáltal hasoló módon szabadon, *önmagánál* létezik ebben az objektivitásban. Mert a fogalom a külső exisztenciának a szépben nem engedi meg, hogy önmagáértvalósága szerint saját törvényeit kövesse, hanem magából határozza meg a maga megfelelő tagoltságát és alakját; a szép lényege éppen ennek és a fogalomnak a maga létezésében önmagával alkotott összhangja. Az összetartozás köteléke és hatalma azonban a szubjektivitás, az egység, a lélek, az individualitás.

b) Ezért ha a *szubjektív* szellemre való vonatkozásban vizsgáljuk a szépet, az sem a *végességéhez* ragaszkodó, nemszabad intelligencia számára, sem az akarat végessége számára nem létezik.

Mint véges intelligenciák, a benső és külső tárgyakat érzékeljük, megfigyeljük, érzékileg észleljük, szemléletünkhöz, képzetünkhöz, sőt gondolkodó értelmünk absztrakcióihoz rendeljük, s a gondolkodó értelem az általánosság absztrakt formájával ruházza fel őket. Mármost a végesség és a szabadságnélküliség emellett abban rejlik, hogy a dolgok, mint önálló létezők, előfeltételezettek. Ennélfogva a dolgokhoz igazodunk, meghagyjuk őket létükben és képzetünket, stb. a dolgokba vetett hitben fogvamaradtnak vesszük, mivel meg vagyunk arról győződve, hogy az objektumokat csak akkor fogjuk fel helyesen, ha passzívan viselkedünk, s a figyelemre és képzelődéseink készentalált vélekedéseink és előítéleteink negatív jellegű távoltartásának formális mozzanatára korlátozzuk egész tevékenységünket. A tárgyaknak ezzel az egyoldalú szabadságával közvetlenül tételeződik a szubjektív felfogás szabadságnélkülisége. Mert a szubjektív felfogás számára a tárgy *adott*, s a szubjektív önmeghatározás helyére a meglévő puszta elfogadása és felfogása lép, ahogy az, mint

objektivitás, létezik. Az igazság csak a szubjektivitás alávetettsége révén érhető el.

Ugyanez történik a véges *akarásnál*, bár *megfordított módon*. Az érdekek, célok, szándékok és elhatározások itt a *szubjektumban* rejlenek, amely ezeket érvényesíteni akarja a léttel és a dolgok tulajdonságaival szemben. Mert ezeket csak annyiban valósíthatja meg, amennyiben az objektumokat megsemmisíti, vagy megváltoztatja, feldolgozza, megformálja, minőségeiket megszünteti, vagy engedi, hogy egymásra hassanak, például víz a tűzre, tűz a vasra, vas a fára. és így tovább. Most ezek olyan tárgyak, amelyeket megfosztottak önállóságuktól, mivel a szubjektum a maga szolgálatába állítja és *hasznosnak* tekinti őket, vagyis olyan tárgyaknak, amelyek fogalma és célja nem magukban, hanem a szubjektumban van, úgyhogy lényegi vonásuk a szubjektív célokra való vonatkozásuk, mégpedig szolgálatszerű vonatkozásuk. A viszony oldalai szerepet cseréltek. Most már a tárgyak nem-szabadok, a szubjektum szabad.

Ténylegesen azonban mindkét viszonyban *mindkét* oldal véges, egyoldalú; szabadságuk pusztán vélt szabadság csupán.

A *szubjektum* véges és nem-szabad az *elméleti* viszonyban a dolgok révén, melyeknek önállósága előfeltételezett; a *gyakorlati* viszonyban is véges és nem-szabad, itt a célok és a kívülről felizgatott ösztönök és szenvedélyek egyoldalúsága, harca és benső ellentmondása, valamint a tárgyiasság ellenállása révén. Mert ebben a viszony — a két oldal — a tárgyak és a szubjektivitás — szétszakadása és ellentéte képezi az előfeltevést, és ez a viszony igazi fogalomként tekintendő.

Mindkét viszonyban hasonló végesség és szabadságnélküliség köti az *objektumot* is. Az *elméleti* viszonyban önállósága — bár előfeltételezett — csak látszólagos szabadság. Mert az objektivitás, mint olyan, csupán anélkül létezik, hogy fogalma, mint szubjektív egység és általánosság, rajta belül, *számára* léteznék. Rajta kívül fekszik. Minden objektum a fogalomnak ebben a külsődlegességében olyan puszta különösségként létezik, amely sokféleségével kifelé fordult, s végtelenül sokoldalú viszonyokban úgy látszik, hogy másokon keresztül kiszolgáltatott a keletkezésnek, a változásnak, az erőszaknak és a hanyatlásnak. A *gyakorlati* viszonyban ez a függőség, mint olyan, kifejezetten tételeződik, s a dolgok

ellenállása az akarattal szemben relatív marad, anélkül, hogy a végső önállóság hatalmával rendelkeznék.

c) Mármost azonban az objektumoknak, mint *szép* objektumoknak a vizsgálata: — a két szempont egyesítése, mivel ez a vizsgálat mind a szubjektumot, mind annak tárgyát illetően megszünteti mindkét szempont egyoldalúságát, ezáltal végességét és szabadságnélküliségét.

Az *elméleti* vonatkozás oldaláról nézve ugyanis az *objektumot* nem pusztán mint léttel rendelkező egyedi tárgyat szemléli, amelynek ezért szubjektív fogalma objektivitásán kívül van, és amely a maga különös realitásában sokféle módon, a legkülönbözőbb irányban külső viszonyokká oszlik és széled szét, — hanem a *szép* tárgy saját fogalmát mint realizáltat jeleníti meg a maga exisztenciájában, és önmagán megmutatja a szubjektív egységet és elevenséget. Ezáltal az objektum kifelé-törekvését visszavonja önmagába, eltörli a mástól való függőséget, és a szemlélet számára szabad végtelenséggé változtatja szabadságnélküli végességét.

De az Én az objektumra való vonatkozásban megszűnik a figyelem, az érzéki szemlélet, a megfigyelés absztrakciója, — az egyes szemléletek és megfigyelések elvont gondolatokba való feloldása lenni. Ebben az objektumban, magábanvéve konkréttá válik, mivel a fogalom és a realitás egységét, az eleddig az Énben és a tárgyban szétszakított és ezért absztrakt oldalaknak egyesítését annak konkréciójában magában magáértvalóvá teszi.

Ami a *gyakorlati* viszonyt illeti, mint ezt fentebb már terjedelmesebben kifejtettük, a szép szemléléséné szintúgy visszalép a kívánság is, a szubjektum az objektummal szemben megszünten-felemeli céljait, és az objektumot mint magábanvéve önállót, mint öncélt vizsgálja. Ezáltal feloldódik a tárgy pusztán véges vonatkozása, amelyben külsőleges célok számára a végrehajtás hasznos eszközéül szolgált, és vagy nem-szabadon védekezett e célok végrehajtása ellen, vagy arra kényszerült, hogy felvegye magába az idegen célt. Egyuttal eltünt a gyakorlati szubjektum nem-szabad viszonya is, mivel nem különbözik már a szubjektív szándékokban, stb. és azok anyagában és eszközében, s nem reked meg szubjektív céloknak az objektumban való végrehajtása esetén a puszta kellés véges viszonyában, hanem a tökéletesen realizált fogalom és cél lebeg a szeme előtt.

A szép szemlélése ennélfogva szabadabb természetű; a tárgyaknak mint magukbanvéve szabad és végtelen tárgyaknak, a meghagyása és nem a véges szükségletekre és szándékokra hasznos tárgyak birtoklási vágya és felhasználása.

Az objektum, mint szép ezért nem is jelenik meg sem általunk hajszoltan és kikényszerítetten, sem a többi külső dolgok által legyőzötten és túlhaladottan. Mint a szép fogalmának, céljának, lelkének, mind külső meghatározottságának, sokféleségének, általában realitásának a szép lényegének megfelelően a szép objektumban mint önmagából és nem más által létrejöttnek kell megjelennie, mivel ennek az objektumnak — mint láttuk, — csak a maga fogalma és annak létezése immanens egységeként és összhangjaként van igazsága. Mivel továbbá a fogalom mármost maga a konkrét, azért realitása is egy részeiben tökéletes képződményként jelenik meg, és közben ezek a részek szintúgy eszmei egységben és átlelkesítve jelentkeznek. Mert a fogalom és a jelenség összhangja tökéletes egymást-áthatás. Ennélfogva a külső forma és alak sem úgy jelenik meg, mint a külső anyagtól elszakított, vagy mechanikusan más egyéb célokra rápréselt forma, hanem mint a realitás számára fogalma szerint benne meglévő és kialakuló forma. Végül azonban, a szép objektum különös oldalainak, részeinek, tagjainak bármennyire is fogalmuk eszmei egységévé kell összhangzaniok és ezt az egységet bármennyire is meg kell jeleníteniök, ennek az összhangnak csak annyira kell rajtuk láthatóvá válnia, hogy ezek az oldalak stb. egymással szemben megőrízzék önálló szabadságuk látszatát, vagyis nemcsak, miként a *fogalomban mint olyanban* pusztán eszmei egységgel kell rendelkezniük, hanem az önálló realitás oldalát is ki kell fejezniök. A szép objektumban mindkettőnek léteznie kell: a fogalom által tételezett *szükségszerűségnek* a különös oldalak összetartozásában, és *szabadságuk* látszatának, mint a maguk számára és *nem csak az egység* számára fellépett részeknek. A szükségszerűség mint olyan: — az oldalak vonatkozása, amelyek annyira egymáshoz vannak láncolva, hogy az egyikkel közvetlenül tételeződik a másik is. Bár az ilyen szükségszerűség nem hiányozhat a szép tárgyakból, ez azonban nem léphet elő magának a szükségszerűségnek formájában, hanem a szándék-nélküli esetlegesség látszata mögé kell rejtőznie. Mert különben a különös reális részek elvesztik ama hely-

zetüket, amelyben saját valóságuk végett is léteznek, és csak eszmei egységük szolgálatában jelennek meg, egységüknek absztrakt módon alávetve maradnak.

Ez a szabadság és végtelenség, amit a szép fogalma, valamint a szép objektivitás és annak szubjektív szemlélete magában hordoz, leoldja a szép területét a véges viszonyok relativitásáról, s az eszmének és az eszme igazságának abszolut birodalmába emeli.

MÁSODIK FEJEZET

A TERMÉSZETI SZEP

A szép az eszme, mint a fogalom és realitásának közvetlen egysége; eszme annyiban, amennyiben ez az egység közvetlenül érzéki és reális látszásban létezik.

Az eszme legközelebbi létezése a *természet,* és az első szépség a *természeti szépség.*

A) A természeti szép mint olyan

1. A természeti világban elsőnek is különbséget kell tennünk ama fajt és módot illetően, amelyben a fogalom a maga realitásában exisztenciához jut, hogy mint eszme létezzék.

a) Először a fogalom annyira közvetlenül belesüpped az objektivitásba, hogy mint szubjektív eszmei egység, maga még nem kerül napvilágra, hanem lélektelenül teljesen átlépett az érzéki anyagiságba. A csak mechanikai és fizikai egyedülálló *különös* testek ilyenek. Egy fém például önmagánvalósága szerint mechanikai és fizikai minőségek sokféleségе ugyan; ezt a sokféleséget azonban valamennyi részecske egyformán tartalmazza magában. Az ilyen testből hiányzik az olymódon való totalis tagoltság, hogy a különbségek mindegyike magáértvéve különös anyagi exisztenciát kapjon, valamint ezeknek a különbségeknek negatív eszmei egysége, ami átlelkesülésként nyilvánulna meg. A különbség csak absztrakt sokaság, és az egység — ugyanazon minőségek egyformaságának közömbös egysége.

Ez a fogalom exisztenciájának első módja. Különbségei nem kapnak önálló exisztenciát, és eszmei egysége, mint eszmei egység, nem lép előtérbe; ezért az ilyen egyedülálló testek megánvalóságuk szerint fogyatékos, absztrakt exisztenciák.

b) Másodszor viszont magasabbrendű természetek szabadjára bocsátják a fogalmi különbségeket, úgyhogy most mindegyik a másikon kívül önmagáértvéve létezik. Csak itt mutatkozik meg az objektivitás igazi természete. Az objektivitás ugyanis éppen a fogalom különbségeinek ez az önálló egymásból-kilépése. Ezen a fokon mármost a fogalom olymódon érvényesül, hogy — amennyiben ez a maga meghatározottságainak olyan totalitása, amely reálissá teszi magát — a különös testek *egy és ugyanazon rendszerré* kovácsolódnak össze, bár mindegyikük magáértvéve a létezés önállóságával rendelkezik is. Ilyen például a naprendszer. A Nap, az üstökösök, a Hold és a bolygók egyrészt egymástól megn ez etett, önálló égitesteknek látszanak; másrészt azonban csak a testek totális rendszerén belül elfoglalt meghatározott helyük révén azok, amik. Csak ebben a rendszerben elfoglalt helyükből vezethető le mozgásuk specifikus módja és fizikai tulajdonságaik. Ez az összefüggés képezi benső egységüket, ami a különös exisztenciákat egymásra vonatkoztatja és összetartja.

A fogalom azonban nem áll meg az önállóan létező különös tárgyaknak ennél a pusztán *magánvalósága szerint léttel bíró* egységénél. Mert ahogy különbségeinek, úgy magára vonatkozó egységének is reálissá kell válnia. Mármost az egység különbözik az objektív, különös testek egymásonkívüliségétől, és ezért ezen a fokon magával az egymásonkívüliséggel szemben reális, testi önálló exisztenciát kap. A naprendszerben például a Nap mint a rendszer egysége létezik, szemben a rendszer reális különbségeivel. — A fogalom eszményi egységének ilyen exisztenciája azonban még fogyatékos, mivel itt az egység egyrészt csak mint különös, önálló testek vonatkozása és viszonya válik reálissá, másrészt mint a rendszer *egyik* teste, amely az egységet mint olyant képviseli, szembenáll a reális különbségekkel. A Napnak, ha az egész rendszer lelkeként akarjuk vizsgálni, még magának is van önálló fennállása azokon a tagokon kívül amelyek ennek a léleknek explikációját alkotják. A fogalomnak csak *egyik* mozzanata, az egység mozzanata, *különbözvén* a reális elkülönböződéstől, és ezzel az egység csak *magánvaló* és ezért absztrakt marad. Ahogy tehát a Nap fizikai minősége szerint is feltétlen azonosság, a világítótest mint olyan, — de csak ez az absztrakt azonosság. A világosság ugyanis magábanvéve egyszerű, különbségnélküli látszás. — Ezért

úgy találjuk, hogy a naprendszerben a fogalom maga reálissá vált ugyan, s különbségeinek totalitása kifejlődött, mivel minden egyes test *egy bizonyos* különös mozzanatot jelenít meg — de a fogalom még itt is a maga realitásába marad belesüppedve, és nem lép előtérbe, mint realitásának eszmeisége és benső magáértvalósága. Mozzanatainak önálló egymásonkívülisége marad létezésének döntő formája.

A fogalom igazi exisztenciájához hozzátartozik azonban, hogy a reálisan különbözők, vagyis az önálló különbségeknek és a hasonlókép önállóan objektivált egységnek mint olyannak a realitása visszavétessék az egységbe; hozzátartozik tehát az, hogy a természetes különbségek ilyen egésze egyrészt kifejtse a fogalmat mint meghatározottságainak reális egymásonkívüliségét, másrészt azonban minden egyes különösben megszünten-felemeltnek tételezze annak magábanvéve lezárt önállóságát és most már hagyja, hogy az eszméiség, amiben a különbségek visszatértek a szubjektív egységhez, mint azok általános átlelkesítése, előtérbe lépjen rajtuk. Így aztán a különbségek nem csupán összefüggő, egymáshoz viszonyuló *részek*, hanem *tagok;* vagyis már nem elkülönült, magáértvalóságuk szerint létezők, hanem csupán eszmei egységükben van igazi exisztenciájuk. Csak ilyen szerves tagoltságban lakozik az az eszmei fogalmi egység a tagokban, amely hordozójuk és immanens lelkük, és a fogalom már nem marad meg a realitásba süppedve, hanem rajta mint maga a lényegét képező benső azonosság és általánosság áll elő az exisztenciában.

c) Csak a természeti jelenségnek ez a *harmadik* módja az *eszme* létezése, és az eszme mint természeti eszme — az *élet.* A holt, szervetlen természet az eszme számára nem megfelelő; csak az eleven, szerves természet az eszme valósága. Mert az elevenségben *először* a fogalmi különbségeknek realitása, reálisan létezik, *másodszor* azonban létezik ezeknek a különbségeknek tagadása, mint pusztán reálisan megkülönböztetett különbségeké, mivel a fogalom eszmei szubjektivitása önmaga alá veti ezt a reálitást; *harmadszor* a lelkes létező, a fogalomnak mint fogalomnak affirmatív megjelenése a maga reális testiségén, az a végtelen forma, amelynek van hatalma ahhoz, hogy mint forma, megmaradjon a maga tartalmában.

a) Ha megvizsgáljuk megszokott tudatunkat az elevenséget illetően, akkor egyrészt a test, másrészt a lélek képze-

tére bukkanunk. Mindkettőt megkülönböztetett, sajátos minőségekkel ruházzuk fel. Ez a *megkülönböztetés* lélek és test között nagyfontosságú a filozófiai vizsgálat számára is, és itt szintúgy el kell fogadnunk. De a megismerésnek éppoly fontos érdeke fűződik a lélek és a test egységéhez is, ami kezdettől fogva a legnagyobb nehézségeket gördítette a gondolati belátás elé. Ez egység miatt az élet éppen az eszme egyik első természeti megjelenése. A lélek és test azonosságát ezért nemcsak puszta *összefüggésként* kell felfognunk, hanem mélyebben. A testet és tagoltságát ugyanis úgy kell tekintenünk, mint éppen ama fogalom rendszeres tagoltságának exisztenciáját, amely az eleven szervezet tagjaiban külső természeti lé.ezést ad a maga meghatározottságainak, ahogyan alárendelt fokon már a naprendszer esetében erről volt szó. Mármost a fogalom e reális exisztencián belül éppannyira felemelkedik mindezen meghatározottságok eszmei egységéig, és ez az eszmei egység nem más mint a lélek. Ez a szubsztanciális egység és átható általánosság, ami éppannyira magáravaló egyszerű vonatkozás és szubjektív magáértvalóság. Ebben a magasabbrendű értelemben értendő a lélek és a test egysége. Ezek ugyanis nem olyan megkülönböztetett létezők, amelyek találkoznak egymással, hanem ugyanazon meghatározások egy és ugyanazon totalitását alkotják; ahogyan általában az eszme csupán olyan fogalomként fogható fel, amelynek a maga realitásában magáértvéve, mint fogalomnak, van léte, amihez hozzátartozik a fogalomnak és realitásának különbsége is, egysége is — úgy az életet is csupán a lélek és teste egységének ismerhetjük el. A léleknek éppannyira szubjektív mint szubsztanciális egysége magán a testen belül úgy mutatkozik meg, mint például az érzéklet. Az eleven szervezet érzéklete nemcsak egy különös részhez tartozik hozzá, önálló módon, hanem az érzéklet magának a szervezet egészének ilyen eszmei, egyszerű egysége. Keresztülhúzódik valamennyi tagon, mindenütt száz és száz helyen van jelen és ugyanabban a szervezetben mégsincs sokezer érzékelő, hanem csak egy érzékelő, *egy* szubjektum. A szerves természet elevensége tartalmazza a tagok reális exisztenciájának és a bennük egyszerűen magáértvaló léttel bíró léleknek ilyen különbségét, s ezt a különbséget mégis éppannyira mint közvetített egységet tartalmazza, ezért ez az elevenség magasabbrendű létezés a szervetlen természettel szemben.

Mert csak az eleven létező — eszme, és csak az eszme az igaz. Bár ez az igazság összezavarodik a szerves életben is amennyiben a test nem viszi tökéletesen véghez a maga eszmeiségét és átlelkesítését, mint például betegség esetében. Ekkor a fogalom nem egyedüli hatalomként uralkodik, hanem más hatalmak osztozkodnak az uralomban. De az ilyen existencia silány és elnyomorodott elevenség, amely csak azért él még, mert a fogalom és realitás megnemfelelő volta nem abszolút döntő, hanem csupán relatív. Mert, ha kettejük között már semmi összhang sem volna, ha a testből teljességgel hiányzana az igazi tagoltság és annak igazi eszmeisége, akkor az élet tüstént átváltozna halállá, mely hagyja, hogy önállóan szertehulljék az, amit az átlelkesítés széttéphetetlen egységbe összefog.

β) Ha mármost azt mondottuk, hogy a lélek a fogalom totalitása, mint magábanvéve szubjektív eszmei egység, a tagolt test viszont ugyanaz a totalitás, de mint valamennyi különös oldal kifejtése és érzéki egymásonkívülisége, s mindkettő *egységben* tételeződik az elevenségben — ebben mindenesetre ellentmondás rejlik. Mert az eszmei egység nemcsak hogy *nem* az az érzéki egymásonkívüliség, amelyben minden különösségének van önálló fennállása és lezárt tulajdonsága — az eszmei egység az ilyen külsőleges realitással közvetlenül ellentétes valami. De éppen az az ellentmondás, hogy az ellentétesnek azonosnak kell lennie. Aki azonban azt kívánja, hogy semmi sem létezzék, ami ellentmondást hordoz magában, mint az ellentétes oldalak azonosságát, az egyuttal azt követeli, hogy ne létezzék semmiféle eleven. Mert az élet ereje, s méginkább a szellem hatalma éppen abban áll, hogy az ellentmondást tételezze, elviselje és leküzdje magában. Az eszmei egység és a tagok reális egymásonkívülisége közötti ellentmondás tételezése és feloldása képezi az élet szakadatlan folyamatát, s az élet csak mint *folyamat* létezik. Az életfolyamat kettős tevékenységet ölel fel: egyrészt szakadatlanul érzéki existenciához kell juttatnia a szervezet valamennyi tagjának és meghatározottságának reális különbségeit, másrészt azonban — ha ezek a különbségek önálló elkülönböződésében meg akarnak merevedni és merev különbségekké akarnak elzárkózni egymással szemben — érvényesítenie kell rajtuk általános eszmeiségüket, amely a megelevenedésük. Ez az elevenség idealizmusa. Mert nemcsak a filozófia idealista, hanem már a természet, mint élet, tény-

legesen ugyanazt csinálja, amit az idealista filozófia a maga szellemi területén vitt véghez. A két tevékenység azonban — a szervezet meghatározottságainak szakadatlan realizálása, valamint a reálisan meglévőknek a maguk szubjektív egységévé való eszmeiesítése — csak együtt képezi az élet tökéletes folyamatát, amelynek közelebbi formáit itt nem tárgyalhatjuk. A kettős tevékenység ez egysége által a szervezet valamennyi tagja szakadatlanul megmarad és szakadatlanul visszavevődik megelevenedésük eszmeiségébe. A tagok tehát egyúttal abban is megmutatják ezt ez eszmeiséget, hogy élő egységük nem közömbös valami a számukra, ellenkezőleg: ez az egység az egyedüli szubsztancia, amelyben és amely által megőrízhetik különös individualitásukat. Éppen ez képezi a lényegi különbséget az egész része és a szervezet tagjai között. Például egy ház különös részei, egyes kövek, ablakok, stb. ugyanazok maradnak, akár házat alkotnak együttesen, akár nem; a másokkal való közösség számukra közömbös, s a fogalom számukra pusztán külsőleges forma marad, amely nem él benne a reális részekben, hogy azokat egy szubjektív egység eszmeiségéhez emelje. Egy szervezet tagjainak viszont, bár szintén van külső realitásuk, a fogalom mégis annyira bennük lakozó saját lényegük, hogy a fogalom nem préselődik rájuk külsőleg egyesítő formaként, hanem egyedüli fennállásukat képezi. Ezáltal a tagoknak nem olyan realitásuk van, mint egy épület köveinek, vagy a bolygóknak, a Holdnak, az üstökösöknek a naprendszerben, hanem a szervezeten belül minden realitás ellenére eszmeileg tételezett exisztenciájuk van. A levágott kéz például elveszti önálló meglétét, nem marad az, ami a szervezetben volt, fürgesége, mozgása, alakja, színe stb. megváltozik, sőt maga is rothadásnak indul, s egész exisztenciája feloldódik. Csak mint a szervezet tagja áll fenn, csak az eszmei egységbe szakadatlanul visszavéve van realitása. Ebben rejlik a realitás magasabbrendű módja az eleven szervezeten belül; a reális, a pozitív szakadatlan negatíve és eszmeileg tételeződik, míg ez az eszmeiség egyuttal éppen a megőrzés, a reális különbség számára a fennállás eleme.

γ) A realistás, amelyet az eszme mint természeti elevenség elér, ezért *megjelenő* realitás. Ugyanis „jelenség" — ez nem jelent mást, minthogy létezik egy realitás, de léte nem közvetlenül önmagán van, hanem létezésében egyúttal negatíve

tételezett. Mármost a közvetlenül külsőleg létező tagok tagadásának azonban nem csak negatív vonatkozása van, mint az eszmeiesítés tevékenységének, hanem ez a tagadás egyúttal affirmatív magáértvalóság. Eddig a különös reálist lezárt különösségében mint affirmativet vizsgáltuk. Ez az önállóság azonban az eleven létezőben tagadott; s az eszmei egység egyedül a testi szervezeten belül jut az önmagáravaló affirmativ vonatkozás hatalmához. Mint ilyen, a maga tagadásában szintúgy affirmatív eszmeiséget kell a lelket felfognunk. Ezért, ha a lélek az, ami a testben megjelenik, akkor ez a megjelenés egyuttal affirmativ. Bár a tagok önálló elkülönbözödése elleni hatalomként nyilvánul meg, mégis egyben megformálója is ezeknek, amely mint bensőt és eszmeit tartalmazza azt, ami a formákban és tagokban külsőleg kifejeződik. Ilymódon maga ez a pozitív benső az, ami a külsőben megjelenik: a külső, amely külsőlegesen marad csupán, nem volna más, mint absztrakció és egyoldalúság. Az eleven szervezet ben azonban olyan külsővel van dolgunk, amelyben a benső jelenik meg, mivel a külső saját magán mint ez a benső jelentkezik, amely a fogalma. Ehhez a fogalomhoz ismét hozzátartozik a realitás, amelyben az, mint fogalom megjelenik. Mivel azonban az objektivitásban a fogalom mint fogalom — a magáravonatkozó, ralitásban *magáértvaló* léttel biró szubjektivitás, azért az élet csak mint *eleven létező*, mind egyedi szubjektum létezik. Csak az élet találta meg ezt a negatív egységpontot; negatív ez a pont azért, mert a szubjektív magáértvalóság csak a reális különbségeknek, mint *csak reális* különbségeknek eszmeisítésén át léphet előtérbe, amivel azonban egyúttal egybekapcsolódik a magáértvalóság szubjektív egysége is. — A szubjektivitás ez oldalának kiemelése nagyfontosságú. Az élet csak mint egyedi eleven szubjektivitás valóságos.

Ha tovább kutatjuk, hogy az élet eszméje miben ismerhető fel a valóságos, eleven individuumokon belül, akkor a következő választ kapjuk. Az elevenségnek *először* mint egy testi szervezet totalitásának kell valóságosnak lennie; *másodszor* azonban az organizmus nem mint tehetetlenül lerögződött valami, hanem mint az eszmeisítés magábanvéve tartós folyamata jelenik meg, amelyben éppen az eleven lélek nyilvánul meg. *Harmadszor* ez a totalitás nem kívülről meghatározott és változékony, hanem magából kialakuló és folya-

matszerűen létező, és ebben szakadatlanul magára, mint szubjektív egységre és öncélra vonatkoztatott

A szubjektív elevenségnek ez a magábanvéve szabad önállósága kiváltkép megmutatkozik az önmozgásban. A szervetlen természet élettelen testeinek merev térbeliségük van, egyek a maguk helyével és hozzá vannak kapcsolva, vagy kívülről mozgatják őket.

Mert mozgásuk nem saját magukból indul ki, s ezért ha a mozgás megmutatkozik rajtuk, akkor az számukra idegen behatásként jelenik meg, s e testek reagáló törekvése az, hogy e behatást megszüntessék. S ha a bolygók, stb. mozgása nem is jelenik meg külső lökésként és a testek számára idegen. szerű erőként, e mozgás mégis egybekapcsolódik egy szilárd törvénnyel és annak absztrakt szükségszerűségével. Az eleven állat azonban szabad önmozgásában önmagában tagadja a meghatározott helyhez való kötöttséget; az állat folyamatos felszabadulás az ilyen meghatározottsággal való együttlétből. Ugyanúgy a maga mozgásában az állat a mozgás meghatározott fajtáiban, a mozgás útjában, sebességében stb. mutatkozó absztrakciók megszüntetése. bár csak relatív megszüntetése. Közelebbről azonban az állat a maga szervezetében önmagából még rendelkezik érzéki térbeliséggel, s az elevenség e realitáson magán belül önmozgás, mint vérkeringés, a tagok mozgása stb.

Az elevenségnek azonban nem a mozgás az egyedüli megnyilvánulása. Az állati hangok szabad zengése — ami hiányzik a szervetlen testekből, mivel azok csak idegen ütésre zúgnak és csengenek — már az átlelkesült szubjektivitás magasabbrendű kefejezése. A legerélyesebben azonban abban mutatkozik meg az eszmeiesítő tevékenység, hogy az eleven individuum egyrészt a többi valósággal szemben magábanvéve lezárul ugyan, másrészt azonban a külvilágot *magáértvalóvá* teszi; részben elméletileg a látás stb. által, részben gyakorlatilag, amennyiben a külső dolgokat a maga hatalma alá hajtja, felhasználja, a táplálkozási folyamatban asszimilálja őket, s így saját másán szakadatlanul reprodukálja önmagát, mint individuumot. Mégpedig erősebb szervezetekben a szükség, az emésztés, a kielégülés és a jólakottság meghatározott, kiválasztott időközeiben.

Mindez olyan tevékenység, amelyben az elevenség fogalma átlelkesült individuumokban jelenik meg. Ez az eszmeiség nem csak a *mi* reflexiónk, hanem *objektíve* magá-

ban az eleven szubjektumban létezik, amelynek létezését azért objektív idealizmusnak nevezhetjük. A lélek, mint ez az eszmei létező, magát látszássá teszi, mivel a test *csak*-külső realitását szakadatlanul látszássá fokozza le, s ezzel ő maga a testiségben objektíven látszik.

2. Mármost az elevenség, mint az érzékileg objektív eszme, akkor *szép* a természetben, ha az igaz, az eszme, a maga legközelebbi természeti formájában: mint élet, közvetlenül az egyedi, megfelelő valóságban létezik. E csupán érzéki közvetlenség miatt azonban az eleven természeti szép nem *önmagábanvéve* szép, s nem *önmagából* és a szép jelenség végett *jött létre*. A természeti szép, csupán más számára szép, vagyis *számunkra*, a szépséget felfogó tudat számára. Ezért kérdés, hogy az elevenség mimódon és miáltal jelenik meg előttünk közvetlen létezésében, mint *szép*.

a) Ha az elevent mindenekelőtt gyakorlati ön-létrehozásában és fennmaradásában vizsgáljuk, akkor az első, ami szemünkbe ötlik, az *önkényes mozgás*. Ha ezt általános mozgásnak tekintjük, akkor nem más, mint az időbeli helyváltoztatás egészen absztrakt szabadsága, amelyben az állat teljességgel önkényesnek, mozgása esetlegesnek bizonyul. A zenének, a táncnak viszont van ugyan magábanvaló mozgása, de ez mégsem csupán esetleges és önkényes, hanem önmagábanvéve törvényszerű, meghatározott, konkrét és mértéktartó, még ha teljesen elvonatkoztatunk is attól a jelentéstől, amelynek szép kifejezése e mozgás. Továbbá: ha az állati mozgást egy benső cél realizálásának tekintjük, úgy ez a cél, mint felizgatott ösztön, maga is teljességgel esetleges, maga is egészen korlátozott cél. Ha azonban továbblépünk, s a mozgást mint valamennyi tag célszerű tevékenységét és együttműködését ítéljük meg, akkor az ilyen szemléletmód csupán értelmünk tevékenységéből származik. — Ugyanez a helyzet akkor, ha arra reflektálunk, hogy az állat hogyan elégíti ki szükségleteit, hogyan táplálkozik, a táplálékot hogyan ragadja meg, fogyasztja el, emészti meg, általában hogyan tesz meg mindent, ami önfenttartásához szükséges. Mert itt is vagy csak egyedi vágyaknak és azok önkényes és esetleges kielégítéseinek külső látványát kapjuk, — amihez nem egyszer hozzájárul még a szervezet benső tevékenységének szemléletessé válása, — vagy mindezek a tevékenységek és megnyilvánulási módjaik az értelem tárgyává válnak, amely bennük

igyekszik megérteni a célszerű, az állati benső célok és az ezeket realizáló szervek összhangját.

Sem az egyedi, esetleges vágyak, önkényes mozgások és kielégülések érzéki szemlélése, sem a szervezet célszerűségének értelmi vizsgálata nem teszi számunkra természeti széppé az állati elevenséget; a *szépség* az egyedi alak látszására vonatkozik, nyugalmában éppúgy, mint mozgásában, eltekintve az alaknak a szükségletek kielégítésére szolgáló célszerűségétől és az önmozgás egészen egyedülálló esetlegességétől. A szépség azonban csak az *alakba* kerülhet bele, mivel egyedül ez az a külsőleges jelenség, amelyben az elevenség objektív idealizmusa számunkra szemléletivé és érzékileg szemléletessé válik. A gondolkodás ezt az idealizmust *fogalmában* fogja fel, s annak *általánossága* szerint teszi magáértvalóvá; a szépség szemlélete azonban annak *látszó realitása* szerint teszi ezt. S ez a realitás annak a tagolt organizmusnak külső alakja, amely számunkra éppúgy létező, mint *látszó*, mivel a különös tagok pusztán reális sokféleségének az alak *átlelkesült* totalitásában mint látszatnak kell tételeződnie.

b) Az elevenség már megvilágított fogalma után mármost e látszás közelebbi fajtáiként a következő pontok adódnak: az alak térbeli kiterjedés, körülhatárolás, alakzat, amely különbözik formákban, színezetben, mozgásban stb. és egyben az ilyen különbségek sokfélesége. Ha azonban e különbségek szervezetének átlelkesültnek kell nyilvánulnia, akkor ki kell tünnie, hogy nem ebben a *sokféleségben* és ennek formáiban van a szervezet igazi exisztenciája. Ez oly módon történik, hogy a különböző részek, amelyek számunkra, mint érzékiek léteznek, egyúttal egy egésszé forrnak össze, s ezáltal mint olyan *individuum tagjai* jelennek meg, amely egység, és e különösségeket, bár megkülönböztetett, de mégis összhangban levő különösségekként tartalmazza.

α) Ennek az egységnek azonban *először* a különbségek *szándéknélküli* azonosságának kell bizonyulnia, s ezért nem absztrakt célszerűségként kell érvényesülnie; úgy, hogy a részek ne egy meghatározott cél eszközeként és szolgálatában váljanak szemléletessé, s ne legyen szükséges egymással szemben feladniok az alkatban és alakban mutatkozó megkülönböztetésüket sem.

β) Ellenkezőleg: a tagok *másodszor* megőrzik a szemlélet számára az esetlegesség látszatát, vagyis az egyiken

nem tételeződik egyben a másik meghatározottsága is, úgy, hogy az egyik azért kapná meg ezt vagy azt az alakot, mert ez megvan a másiknak, ahogyan ez a helyzet a szabályszerűnél, mint olyannál. A szabályszerűben egy bizonyos absztrakt meghatározottság meghatározza valamennyi rész alakját, nagyságát stb. Egy épületen az ablakok például mind egyforma nagyok, vagy legalábbis egy és ugyanazon sorban állanak; a katonák szabályszerű ezredekben hasonlóképpen megegyezően öltözöttek. Itt a ruházat különös részei, formájuk, színük stb. egymással szemben nem mint esetlegesek jelennek meg, hanem az egyik meghatározott formája a másik miatt van. Nem érvényesíti jogát itt sem a formák különbsége, sem sajátos önállósága. A szervesen eleven individuumnál ez egészen másként van. Itt mindegyik rész különbözik, az orr a homloktól, a száj az arctól, a mell a nyaktól, a kar a lábtól stb. Mivel mármost a szemlélet számára minden egyes tag nem a másik alakjával, hanem tulajdon formájával rendelkezik, amely nem egy másik tag által abszolút módon meghatározott, azért a tagok mint magukbanvéve önállóak és ezért egymással szemben szabadok és esetlegesek jelennek meg. Mert anyagi összefügésük nem vonatkozik formájukra, mint olyanra.

γ) *Harmadszor* azonban a szemlélet számára ebben az önállóságban mégis kell léteznie egy benső összefüggésnek, ha az egység nem is külsőleges, térbeli, időbeli és mennyiségi, ahogyan ez a szabályszerűségnél tételeződhetik és eltöröllhetik a sajátos különösséget. Ez az azonosság nem érzéki, nem közvetlenül a szemlélet számára jelenvaló, mint a tagok megkülönböztetettsége; s ezért a tagok és alakjuk rejtett, *benső* szükségszerűsége és összhangja marad. A szükségszerű egység azonban mint *csak*-benső, külsőleg nem látható egység csak a gondolkodás révén lenne felfogható, s teljesen kivonná magát a szemlélet alól. Mégis hiányzana a szép megpillantása számára, s a szemlélés nem az eszmét, mint reálisan megjelenőt látná maga előtt az elevenben. Ezért az egységnek ki kell lépnie a külsőbe is, habár mint eszmeileg átlelkesült valami nem létezhet pusztán érzékileg és térbelileg. Az egység az individuumon, mint tagjainak általános eszmeisége jelenik meg, amely a tartó és hordozó alakot, az eleven szubjektum szubjektumát alkotja. Ez a szubjektív egység mint érzékelés jelentkezik a szerves eleven létezőben. Az érzékletben és annak kifejezésében jelentkezik a lélek

lélekként. Mert számára a tagok puszta egymásmelletti fennállásának nincs igazsága és a térbeli formák sokasága nem létezik szubjektív eszmeiségének számára. Bár előfeltételezi a részek sokféleségét, sajátos kialakulását és szerves tagoltságát, de mivel az érzékelő lélek és annak kifejezése lép előtérbe rajtuk, azért a mindenütt jelenlevő benső egység úgy jelenik meg, mint éppen ama puszta reális önállóságok megszünten-felemelése, amelyek már nem csupán önmagukat ábrázolják, hanem érzékelő átlelkesülésüket is.

c) Először azonban a lelkes érzéklet kifejezése nem adja meg sem a különös tagok szükségszerű összetartozásának képét, sem az érzéklet, mint olyan *reális* tagoltságának és *szubjektív* egységének szükségszerű azonossága szemléletét.

α) Ha az alaknak mégis mint alaknak kell ezt a benső összhangot és ennek szükségszerűségét megjelenítenie, akkor az összefüggés számunkra lehet az ilyen tagok egymásmellett-állásának megszokása, amely egy bizonyos típust és e típus ismételt képeit létrehozza. A megszokás azonban ismét csak pusztán *szubjektív szükségszerűség*. E mérték szerint például rútnak találhatunk állatokat, mert szervezetük eltér megszokott szemléleteinktől, vagy ellentmond nekik. Ezért bizarrnak nevezzük az olyan állati szervezeteket, amelyekben a szervek összetételének módja kívülesik a különben már gyakran látottakon és ezért számunkra ismerteken. Például az olyan halakat, amelyeknek aránytalanul nagy teste rövid farokban végződik s amelyeknek két szeme az egyik oldalon áll egymás mellett. — A növényeknél már inkább megszoktunk különféle eltéréseket, bár a kaktuszok tüskéivel és szögletes száruk egyenes-vonású képződményével, csodálatosnak tünhetnek fel előttünk. Aki sokoldalú képzettséggel és ismeretekkel rendelkezik a természetrajz terén, az ebben a vonatkozásban a legpontosabban ismerni fogja az egyes részeket, éppúgy, mint ahogy emlékezetben fogja tartani a típusok hatalmas tömegét a maguk összetartozásában, s ezért kevés szokatlan dolog kerül a szeme elé.

β) A mélyebb behatolás ebbe az összhangba azután *másodszor* képessé válhat arra a betekintére és ügyességre, hogy egy *egyedülálló* tagból mindjárt az *egész* alakot megjelölje, amelyhez e tagnak tartoznia kell. Ebben a tekintetben például híres volt Cuvier, mivel az egyes csont szemlélete révén — akár fosszilis ez a csont, akár nem — meg tudta állapítani, hogy melyik állatfajhoz kell sorolni azt az indivi-

dunmot, amelynek ez a csont sajátja volt. Az „ex ungue leonem" elv itt a szó tulajdonképpeni értelmében érvényes: a karmokból, a combcsontból kikövetkeztetjük a fogak alkatát, ezekből viszont fordítva a csípőcsont alakját, a hátgerinccsigolya formáját. Az ilyen vizsgálatnál a típus felismerése mégsem pusztán szokás dolga, hanem már reflexió és egyes gondolati meghatározások lépnek fel vezérelvként. Cuvier például megállapításainál szem előtt tartott egy tartalmilag gazdag meghatározottságot és átfogó tulajdonságot, amely mint egység érvényesül az összes különös, egymástól különböző tagokban, s ezért bennük újra fel kell ismernünk. Ilyen meghatározottság a húsevés tulajdonsága, amely aztán valamennyi rész szervezetének törvénye. Egy húsevő állatnak például más fogakra, pofacsontokra stb. van szüksége; ha zsákmányra kell törekednie, ha a zsákmányt meg kell ragadnia, nem elegendőek a körmök, hanem karmokra van szüksége. Itt tehát *egy* tulajdonság a vezérelv valamennyi tag szükségszerű alakja és összetartozása számára. Ilyen általános meghatározásokhoz a közönséges elképzelés is eljut; például az oroszlán, a sas erejének esetében stb. Az ilyen vizsgálati módokat mármost, mint *vizsgálatot* feltétlenül *szépnek* és szellemesnek nevezhetjük, mivel megismerteti velünk az alaknak és az alak formájának egységét anélkül, hogy ez a forma egyhangúan ismétlődne, sőt inkább meghagyja a tagoknak teljes megkülönböztetettségüket. Ebben a vizsgálatban mégsem a *szemlélet* az uralkodó, hanem egy általános vezérlő *gondolat*. Erről az oldalról így nem mondjuk, hogy a tárgyhoz mint *szép* tárgyhoz viszonylunk, hanem a vizsgálatot, mint szubjektív vizsgálatot nevezzük *szépnek*. S közelebbről nézve, ezek a reflexiók egy egyedi korlátozott oldalból indulnak ki, mint vezérelvből, nevezetesen az állati táplálkozás módjából, például a húsevés, növényevés stb. meghatározásából. Az ilyen meghatározottságon át azonban nem az egésznek, a fogalomnak, magának a léleknek összefüggése az, ami szemléletessé válna.

γ) Ezért ha ebben a szférában tudatosítanunk kell az élet benső, totális egységét, akkor ezt csak a gondolkodásnak és a lényeg megragadásának segítségével tehetjük; a természeti világban ugyanis a lélek, *mint olyan* még nem tehető megismerhetővé, mivel a szubjektív egység a maga eszmeiségében még nem vált önmagáért-valóvá. Ha azonban a lelket a maga fogalma szerint ragadjuk meg a gondolkodás segítsé-

gével, akkor két dolgot kapunk: az átlelkesült alak szemléletét, és a lélek mint lélek elgondolt fogalmát. A szép szemléleténél azonban szó sem lehet erről; a tárgy nem lebeghet előttünk, mint gondolat, és nem képezhet különbséget és ellentétet a szemlélettel szemben, mint a gondolat érdeke. Ennélfogva nem marad más hátra, mint az, hogy a tárgynak általában az *érzék* számára kell léteznie, s ezáltal a természetben a természeti alakulatok *érzékileg átfűtött* szemléletét kapjuk, mint a szép igazi szemléletmódját. Az „érzék" ugyanis csodálatos szó, amely két ellentétes értelemben használatos. Egyszer a közvetlen felfogás szervét jelöli, máskor azonban a dolog jelentésének, gondolatának, általános mozzanatának mondjuk.*

S így az érzék egyrészt az exisztencia közvetlenül külsőleges jellegére vonatkozik, másrészt benső lényegére. Mármost az érzékileg átfűtött szemlélet nem *választja* szét a két oldalt, hanem, az egyik irányban tartalmazza az ellenkezőt is, s az érzéki-közvetlen szemlélésben felfogja egyben a lényeget és a fogalmat is. Mivel azonban az érzékileg átfűtött szemlélet még szétszakítatlan egységben hordozza magában e meghatározásokat, azért a fogalmat nem mint fogalmat tudatosítja, hanem megmarad annak sejtésénél. Ha pl. három természeti világot különböztetünk meg: az ásványvilágot, a növényvilágot és az állatvilágot, akkor ebben a fokozatban a fogalomszerinti tagoltság benső szükségszerűségét sejtjük, anélkül, hogy megállnánk egy külsőleges célszerűség puszta elképzelésénél. Az érzéki szemlélés e három világon belül a képződmények sokféleségénél is sejti a szellemi vezetőt, a gondolkodás szerinti haladást a különböző kőzetformációkban, valamint a növény és állatfajok rendjében. Ehhez hasonlóan magábanvéve észszerű tagoltságnak tekintjük az egyedi állati szervezetet, a rovart a maga felosztásában (fej, tor, potroh és végtagok); s az öt érzékben, habár kezdetben esetleges sokaságnak tünhetnek, szintúgy megfelelőséget találunk a fogalomhoz. Ilyen a természetnek és jelenségei benső észszerűségének goethei szemlélete és magyarázata. Goethe nagy érzékkel, mesterkéletlen módon, az érzéki szemlélet segítségével kezdte vizsgálni a tárgyakat, s teljes mértékben megsejtette a fogalom szerinti összefüg-

* *Sinn* — érzék. A magyar nyelvben ez a második jelentésmozzanat sokkal inkább a tudat hátterében lappang. — *A ford.*

gésüket. A történelmet is felfoghatjuk és elmondhatjuk úgy, hogy az egyes eseményeken és individuumokon titkon áttetsző legyen lényegi jelentésük és szükségszerű összefüggésük.

3. A természetet tehát általában, mint a konkrét fogalom és az eszme érzéki ábrázolását szépnek mondhatjuk, amennyiben tudniillik a fogalomnak megfelelő természeti alakok szemléleténél ilyen megfelelést sejtünk, és az érzéki szemlélésnél az érzék számára feltárul egyben a totális tagoltság benső szükségszerűsége és összhangja is. A természetnek, mint szép természetnek szemlélete csak a fogalomnak eddig a sejtéséig hatolhat. Azután azonban ez a felfogás — amelynek számára a részek, bár szabadon, önmagukért véve előtérbe lépő részeknek látszanak, mégis láthatóvá teszik összhangjukat alakjukban, körvonalaikban, mozgásukban stb. — merőben csak *meghatározatlan* és *absztrakt*. A benső egység *benső marad*, a szemlélet számára nem lép elő konkrét, eszmei formában, s a szemlélet a szükségszerű, átlelkesült összhangzás általánosságánál nem feszegeti tovább a kérdést.

a) Most tehát először is csak a természeti képződmények fogalomszerinti tárgyiasságában lévő magábanvéve átlelkesült összefüggés áll előttünk a természet szépségeként. Ezzel az összefüggéssel az anyag közvetlenül azonos; a forma benne él közvetlenül az anyagban, mint az anyag igazi lényege és formáló hatalma. Ez adja a szépség általános meghatározását ezen a fokon. Ezért csodálatos számunkra például a természetes kristály a maga szabályszerű alakja révén, amelyet nem csak-külsőleges, mechanikus behatás hozott létre, hanem benső, sajátszerű meghatározás és szabad erő, szabadon magának a tárgynak oldalaitól. Mert egy számára külső tevékenység, mint olyan, lehetne szintúgy szabad, a kristályokban azonban az alakító tevékenység nem az objektum számára idegenszerű forma, hanem tevékeny forma, amely ehhez az ásványhoz saját természete szerint hozzátartozik: szabad ereje magának az anyagnak, amely immanens tevékenység révén formálja magát, s nem passzívan, kívülről kapja meghatározottságát. S így az anyag a maga realizált formájában, mint tulajdon formájában, szabadon, önmagánál marad. Még magasabbrendű, konkrétabb módon az immanens formának hasonló tevékenysége mutatkozik meg az eleven szervezetben és annak körvonalaiban, a tagok alakjában, s mindenekelőtt a mozgásban és az érzékletek kifejezésében.

Mert itt maga a benső mozgékonyság az, ami elevenen előszökell.

b) De a természeti szépségnek, mint benső átlelkesülésnek ennél a meghatározatlanságnál is *α)* az elevenség képzete szerint csakúgy, mint az elevenség igaz fogalmának sejtése és a neki megfelelő jelenség megszokott típusai szerint olyan lényegi különbségeket teszünk, amelyek szerint állatokat szépnek vagy rútnak nevezünk; a lusta állatok — például a lajhár, amely nagy vesződséggel vonszolja magát s amelynek egész habitusa a gyors mozgásra és tevékenységre való képtelenségről tanúskodik — álmosság révén visszatetszenek. A tevékenység, a mozgékonyság azonban, éppen az elevenség magasabbrendű eszmeiségét hirdeti. Hasonlóképpen nem találjuk szépnek a kétéltűeket, némely halfajtát, a krokodilust, a békákat, számos rovarfajtát stb.; feltűnést keltenek ugyan a korcsfajták, amelyek átmenetet képeznek az egyik meghatározott formából a másikba, s amelyeknek alakja összevegyült alak, de nem-szépnek látszanak (például a csőrös emlős, amely madár és négylábú állat keveréke). Először puszta megszokásnak tünhet ez is, amennyiben képzetünkben az állatfajok szilárd típusával rendelkezünk. Ebben a megszokásban azonban az a sejtés sem tétlen, hogy a képződmény, például egy madáré, szükségszerű módon összetartozik, és fogalma szerint nem vehet fel olyan formákat, amelyek más faj sajátjai, anélkül, hogy ne korcsszülötteket hozna létre. Az ilyen keveredések ezért bizonyulnak idegenszerűnek és ellentmondónak. Az eleven természeti szépség területéhez nem tartozik hozzá sem a szervezet egyoldalú korlátozottsága, amely fogyatékosan és jelentés nélkül jelenik meg, s csak a külsőleges, elhatárolt nyomorúságra utal, sem az olyan keveredések és átmenetek, amelyek — bár magukbanvéve nem ennyire egyoldalúak — sem képesek különbségeik meghatározottságainak megállapítására.

β) Más értelemben beszélünk továbbá a természet szépségéről, ha nincs előttünk egyetlen szervesen eleven alakulat sem; például egy tájkép szemléleténél. Itt a részek szerves tagoltsága, mint a fogalom által meghatározott és a maga eszmei egységére felelevenedő tagoltság nem létezik, hanem egyrészt csak a tárgyak gazdag sokfélesége, különböző — szerves vagy szervetlen — alakulatok külsőleges kapcsolata: hegyek konturjai, folyókanyarok, facsoportok, kunyhók,

házak, városok, paloták, utak, hajók, égbolt, és tenger, völgyek és szakadékok; — másrészt e különbözőségen belül tetszetős vagy imponáló külső összhang lép elő, amely érdekel bennünket.

γ) Végül a természeti szép sajátos vonatkozáshoz jut kedélyhangulatok felkeltése s az azokkal alkotott összhang révén. Ilyen vonatkozást kap például egy holdas éj csendje, egy völgy békés nyugalma, a völgyön végigkanyargó patak, a mérhetetlen, felkorbácsolt tenger fenségessége, a csillagos égbolt nyugodt nagysága. A jelentés itt már nem a dolgokhoz mint olyanokhoz tartozik, hanem a felkeltett kedélyhangulatban keresendő. Hasonlóképpen szépnek nevezünk állatokat, ha a léleknek olyan kifejezését mutatják, amely emberi tulajdonságokkal összhangzik, mint bátorság, erő, ravaszság, jólelkűség stb. Olyan kifejezés ez, amely az állati élet egyik oldalát ábrázolja; másrészt azonban ez a kifejezés képzetünkben és saját kedélyünkben rejlik.

c) Mármost valamennyi állati élet, mint a természeti szépség tetőpontja, bármennyire átlelkesülést fejez is ki, mégis teljességgel korlátozott és teljesen meghatározott minőségekhez kötött. Létezési köre szűk, érdekeit a táplálkozás, a nemi ösztön stb. uralják. Lelki élete, az a benső, amely az alakban kifejezésre jut, szegényes, absztrakt és benső tartalom nélküli. — Továbbá: ez a benső nem *mint benső* lép ki a jelenségbe, a természetileg eleven nem önmagán nyilvánítja ki lelkét, mert a természeti jelleg éppen azt jelenti, hogy lelke csupán bensőleg marad, vagyis nem mint eszmei nyilvánul meg. Az állat lelke ugyanis, mint már jeleztük, nem *önmagáértvéve* ilyen eszmei egység; ha *magáértvéve* léteznék, akkor ebben a magáértvalóságában más számára is *manifesztálódnék*. Csak a tudatos Én az az egyszerű eszmei, amely, mint önmagáértvéve eszmei, tud magáról, mint ilyen egyszerű egységről, s ezért olyan realitást ad magának, amely nem csupán külsőlegesen érzéki és testi, hanem eszmei természetű. A realitás először itt veszi fel a fogalom formáját, a fogalom szembehelyezkedik önmagával, *önmaga* objektivitása és ebben az objektivitásban magáértvaló. Az állati élet viszont csupán *magánvalósága szerint* képezi ezt az egységet, amelyben a realitásnak, mint testiségnek, más formája van, mint a lélek eszmei egységének. A tudatos Én azonban *önmagáértvéve* képezi ezt az egységet, amely egység oldalainak eleme a hasonló eszmeiség. Az Én, mint ilyen tudatos kon-

kréció, más számára is manifesztálódik. Az állat azonban csak sejtteti a lelket alakján át a szemlélet számára, mivel a léleknek még csupán homályos látszatával, leheletével rendelkezik, amely elterül az egészen, egységbe vonja a tagokat, s az egész habituson egy különös jelleg első kezdetét nyilvánítja ki. Ez a természeti szép legkézenfekvőbb fogyatékossága, még ha legmagasabbrendű alakja szerint vizsgáljuk is — olyan fogyatékossága, amely átvezet bennünket az *eszménynek*, mint a *művészeti szépnek* szükségszerűségéhez. Mielőtt azonban eljutnánk az eszményhez, két meghatározás esik közbe, amelyek valamennyi természeti szépség fogyatékosságának legkézenfekvőbb konzekvenciái.

Mondottuk, hogy a lélek az állati alakban csak homályosan jelenik meg, mint a szervezet összefüggése, mint az átlelkesülés egységpontja, amely híjával van a benső tartalmi beteljesedettségnek. Csak meghatározatlan és egészen korlátolt lelkiség kerül napvilágra. Ezt az absztrakt megjelenést kell röviden magáértvéve megvizsgálnunk

B) Az absztrakt forma külső szépsége mint szabályszerűség, szimmetria, törvényszerűség, harmónia; a szépség mint az érzéki anyag absztrakt egysége

Létezik egy külső realitás, amely — mint külső — meghatározott ugyan, de benseje, ahelyett, hogy a lélek egységeként konkrét bensőséggé válna, csak a meghatározatlanságig és absztrakcióig képes eljutni. Ezért ez a bensőség a neki megfelelő létezést nem mint magáértvéve benső létező, eszmei formában és mint eszmei tartalom kapja meg, hanem mint külsőlegesen meghatározó egység jelenik meg a külsőlegesen reálisban. A benső konkrét létezése abban állna, hogy egyrészt a lelkiség magában való és önmagáértvéve tartalmas volna, és másrészt ezzel a bensejével áthatná a külső realitást s így a reális alakot a benső nyilt manifesztációjává tenne. A szépség azonban ezen a fokon még nem jutott el ilyen konkrét egységhez; ez még — mint az eszmény — előtte áll. A konkrét egység ezért még nem léphet be az alakba, még csak analizálva, vagyis az egységben lévő *megkülönböztetett* oldalak szerint, *elkülönülten* és elszigetelten szemlélhető. Ilymódon először is *széthullik*, az alakító *forma* és az *érzéki külső realitás*, mint két megkülönböztetett mozzanat,

a *két* különböző oldalt kapunk, amelyeket itt meg kell vizsgálnunk. Mármost azonban a benső egység egyrészt ebben a szétszakadásban, másrészt a maga absztrakciójában magának a külső realitásnak számára külsőleges egység, s ezért magában a külsőben nem a totális benső fogalom feltétlenül immanens formájaként jelenik meg, hanem mint külsőleg uralkodó eszmeiség és meghatározottság.

Ezek azok a szempontok, amelyeknek kifejtésével itt foglakozni fogunk.

Az első pont, amit ebben a vonatkozásban érintenünk

1. Az absztrakt forma szépsége

A természeti szép formája, mint absztrakt forma, egyrészt meghatározott és ezért korlátozott — másrészt egységet és magaravaló absztrakt vonatkozást tartalmaz. Közelebbről azonban e forma a külsőlegesen sokfélét a maga meghatározottsága és egysége szerint rendezi el, amely egység azonban nem lesz immanens bensőség és átlelkesítő alak, hanem külső meghatározottság marad és egység a külsőlegesen. — A formának ezt a fajtáját szabályszerűségnek, szimmetriának, továbbá törvényszerűségnek és végül harmóniának nevezzük.

a) A szabályszerűség

A szabályszerűség, *a)* mint olyan általában egyenlőség a külsőlegesben, s közelebbről egy és ugyanazon meghatározott alak egyforma ismétlődése, amely megadja a tárgyak formájának meghatározott egységét. Első absztrakciója miatt az ilyen egység a legmesszebbre esik a konkrét fogalom észszerű totalitásától, s ezért szépsége az absztrakt értelemszerűség szépsége; az értelem elve ugyanis absztrakt, nem önmagábanvéve meghatározott egyenlőség és azonosság. Így a vonalak között az egyenes vonal a legszabályszerűbb, mivel *egyetlen* absztrakt, állandóan azonosan maradó iránya van csupán. A kocka hasonlóképpen teljességgel szabályszerű test. Valamennyi oldalán egyenlő nagy lapja van, egyenlő éle, szöge, amely — derékszög lévén — nem képes nagysága megváltoztatására, mint a tompa- vagy hegyesszög.

A szabályszerűséggel mármost összefügg a *β) szimmetria*. A forma ugyanis nem áll meg a meghatározottságban való

egyenlőségnek ennél a legszélsőségesebb absztrakciójánál. Az egyenlőséghez egyenlőtlenség csatlakozik, s az üres azonosságba betör a különbség. Ezáltal létrejön a szimmetria. Ez abban áll, hogy nemcsak önmagát ismétli egy absztraktan egyenlő forma, hanem egybekapcsolódik egy ugyanolyan fajtájú másik formával, amely magáértvalósága szerint vizsgálva szintúgy meghatározott, önmaga számára egyenlő forma, az elsőhöz viszonyítva azonban egyenlőtlen. Ez egybekapcsolódás révén mármost új, jobban meghatározott és magábanvéve sokfélébb egyenlőségnek és egységnek kell létrejönnie. Ha például egy ház egyik oldalán egyenlő távolságban egymástól három egyenlő nagy ablak áll, azután három vagy négy, az elsőkhöz viszonyítva magasabb ablak következik nagyobb vagy kisebb távolságban az első hárommal egyenlő ablak járul, akkor szimmetrikus elrendeződés képét kapjuk. Egy és ugyanazon meghatározottság egyformasága és ismétlődése még nem képez szimmetriát; a szimmetriához hozzátartozik még a különbség a nagyságban, állásban, alakban, színben, hangzásban és egyéb meghatározásban, amelyeknek azonban azután ismét egyforma módon kell összekerülniök. Csak az ilyen, egymással szemben egyenlőtlen meghatározottságok arányos egybekapcsolása képez szimmetriát.

Mármost ez a két forma, a szabályszerűség és a szimmetria, mint pusztán külsőleges egység és rend, a *nagyságmeghatározottságba* hajlanak át. Mert a külsőleg tételezett, nem feltétlenül immanens meghatározottság általában mennyiségi jellegű, míg a minőség azzá teszi a tárgyat, ami — úgy, hogy minőségi meghatározottságának megváltoztatásával egészen más tárggyá válik. A nagyság azonban, és a nagyságnak mint puszta nagyságnak megváltozása a minőségi meghatározottság számára közömbös meghatározottság, hacsak nem mint mérték jut érvényre. A mérték ugyanis annyiban a mennyiség, amennyiben sajátmaga válik ismét minőségileg meghatározóvá — úgyhogy a meghatározott minőség egy mennyiségi meghatározottsághoz kapcsolódik. A szabályszerűség és a szimmetria főleg a nagyságmeghatározottságokra, azok egyformaságára és az egyenlőtlenben megmutatkozó rendre korlátozódik.

Ha mármost azt keressük továbbá, hogy a nagyságok ilyen elrendezésének hol a jogszerinti helye, akkor azt találjuk, hogy mind a szerves, mind a szervetlen természeti alakulatok szabályszerűek és szimmetrikusak a maguk nagyságá-

ban és formájában. Tulajdon szervezetünk például legalább részben szabályszerű és szimmetrikus. Két szemünk, két karunk, két lábunk, egyforma csípőcsontunk, vállunk van stb. Viszont más testrészekről tudjuk, hogy szabálytalanok, mint a szív, a tüdő, a máj, a belek stb. Itt az a kérdés: miben rejlik ez a különbség? Az az oldal, amelyen a nagyság, alak, állás stb. szabályszerűsége megnyilvánul, éppen a külsőlegességnek, mint olyannak az oldala a szervezetben. A szabályszerű és szimmetrikus meghatározottság ugyanis a dolog fogalma szerint ott lép elő, ahol az objektív a maga meghatározásának megfelelően az önmaga számára külsőleges, és nem mutat fel szubjektív átlelkesültséget. Annak a realitásnak, amely megreked ebben a külsőlegességben, ilyen absztrakt, külső egység jut osztályrészül. Az átlelkesült elevenségben, s még magasabban a szabad szellemiségben viszont a puszta szabályszerűség visszalép az eleven, szubjektív egységgel szemben. Mármost a természet általában a szellemmel szemben az önmaga számára külsőleges létezés, a szabályszerűség mégis csak ott fordul elő benne, ahol a külsőlegesség, mint olyan, marad az uralkodó elem.

α) Közelebbről nézve, ha röviden átfutunk a főfokozatokon, azt látjuk, hogy például az ásványok, a kristályok, mint átlelkesülés nélküli alakulatok főformája a szabályszerűség és a szimmetria. Alakjuk, mint megjegyeztük már, immanens ugyan a számukra, s nem pusztán külsőleges behatás által meghatározott; a természetük szerint őket megillető forma rejtett tevékenységgel kidolgozza benső és külső szerkezetüket. De ez a tevékenység még nem totális tevékenysége a konkrét eszmeisítő fogalomnak, amely az önálló részek meglétét mint negatívat tételezi és ezáltal átlelkesíti, mint az állati életben. A forma egysége és meghatározottsága absztraktan értelmi egyoldalúságban marad, s ezért mint egység, az önmaga számára külsőlegesen puszta szabályszerűségig és szimmetriáig jut el, formákig, amelyekben csak absztrakciók tevékenykednek meghatározó elv gyanánt.

β) A *növény* már jóval magasabbrendű, mint a kristály; a tagoltság kezdetéig fejlődik már és állandó, tevékeny táplálkozásban elemészti az anyagit. A növénynek sincs még azonban voltaképpeni átlelkesült elevensége, mert szervesen tagolt ugyan, de tevékenysége mégis állandóan a kulsőlegesbe szakad ki. Önálló mozgás és helyváltoztatás nélkül gyökeret ereszt, folyvást növekszik, s megszakítás-nélküli

asszimilációja és táplálkozása nem egy magábanvéve lezárt szervezet nyugodt fennmaradása, hanem önmagának szakadatlan, új kifelé forduló létrehozása. Bár növekszik az állat is, de a nagyság egy bizonyos pontján megáll, s mint egy és ugyanazon individuum önfenntartása reprodukálja magát. A növény azonban szüntelenül növekszik; csak elhalásával szűnik meg ágainak, levélzetének stb. szaporodása. S amit a növény létrehoz ebben a növekedésében, az mindig ugyanazon egész szervezetnek új példánya. Mert minden ág egy új növény, s nem egyedülálló tag csupán, mint az állati szervezetben. Önmagának ebben a sok növényegyeddé történő állandó szaporodásában a növény számára hiányzik az átlelkesült szubjektivitás, hiányzik e szubjektivitás érzékletének eszmei egysége. A növény maga egész exisztenciája és életfolyamata szerint általában — bár befelé emészt, bár a táplálékot tevékenyen asszimilálja és magából, szabaddá váló, az anyagiban tevékeny fogalma révén határozza meg magát, — mégis szubjektív önállóság és egység nélkül, örökké fogvamarad a külsőlegességben s önfenntartása folyvást külsővé válik az önmagából a külsőbe történő szakadatlan kibontakozás e jellege miatt. Mármost a szabályszerűség és szimmetria, mint egység az önmaga számára külsőlegesben, a növényképződmény egyik főmozzanata. Habár a szabályszerűség itt nem uralkodik már olyan szigorúan, mint az ásványvilágban, s már nem olyan absztrakt vonalakban és szögekben alakul ki, mégis döntő jelentőségű marad. A növény törzse legnagyobbrészt egyenesvonalúan emelkedik fel, a magasabbrendű növények koronája köralakú, a levelek kristályformák felé közelednek, s a virág pártája az alaptípus szerint, a levelek számában, az állásban, az alakban magán viseli a szabályszerű és szimmetrikus meghatározottság bélyegét.

γ) Végül az *állatok* eleven szervezetében előlép a tagok kettős alakulásmódjának lényegi különbsége. Mert az állati testben, kiváltképp magasabbrendű fokon, a szervezet egyszer benső és magábanvéve lezárt, magára vonatkozó szervezet, amely gömbhöz hasonlóan mintegy visszatér önmagába — más esetben külső szervezet, mint külsőleges folyamat. A nemesebb zsigerek — máj, szív, tüdő stb. — belső szervek, amelyekkel az élet mint olyan kapcsolatos. Ezek nem a szabályszerűség puszta típusai szerint meghatározottak. A külvilággal szakadatlan vonatkozásban álló tagokban viszont szimmetrikus elrendezés uralkodik az állati szervezetben is,

Ide tartoznak mind az elméleti, mind a gyakorlati kifelé irányuló folyamat tagjai és szervei. A merőben elméleti folyamatot a látás és hallás érzékszervei végzik el; amit látunk, amit hallunk, azt meghagyjuk úgy, ahogyan létezik. A szaglás és az ízlés szervei viszont már a gyakorlati viszony kezdetéhez tartoznak. Mert csak az szagolható, ami felemésztődésében bomlófélben van, s csak akkor tudunk ízlelni, amikor szétbontunk. Egy orrunk van csak, de ez kettéosztott és mindkét felének alakja teljességgel szabályszerű alak. Hasonló a helyzet az ajkakkal, fogakkal stb. De teljesen szabályszerű a maga helyzetében alakjában stb. a szem és a fül, s a külső objektumok helyének megváltoztatására, megszerzésére és gyakorlati átalakítására szolgáló tagok: a láb és a kar.

A szabályszerűségnek tehát a szerves világban is megvan a fogalom-szerinti joga, de csupán azoknál a tagoknál, amelyek a külvilágra irányuló közvetlen vonatkozás érzékszervei, s nem a szervezetnek önmagára irányuló vonatkozásáról, mint az élet magába visszatérő szubjektivitásáról tanúskodnak.

Ezek a szabályszerű és szimmetrikus formáknak és a természeti jelenségeket formáló uralmuknak főmeghatározásai.

Mármost ettől az absztraktabb formától közelebbről megkülönböztetendő

b) a törvényszerűség

amennyiben az magasabb fokon áll, s átmenetet képez mind a természeti, mind a szellemi elevennek szabadságához. A törvényszerűség magáértvalósága szerint vizsgálva még nem a szubjektív, totális egység és szabadság maga, de már oly *lényegi* különbségek *totalitása*, amelyek nemcsak mint *különbségek* és ellentétek lépnek elő, hanem *egységet* és összefüggést mutatnak fel a maguk totalitásában. Az ilyen törvényszerű egység és ennek az egységnek uralma érvényesül ugyan még a mennyiségben, de nem vezethető vissza már a puszta nagyságok önmagánvalóságuk szerint külsőleges és csupán megszámolható különbségeire, hanem bevezeti a megkülönböztetett oldalak *minőségi* viszonyulását. Ezáltal ezek viszonyában nem egy és ugyanazon meghatározottság absztrakt ismétlődése, sem pedig egyenlő és egyenlőtlen arányos váltakozása tűnik ki, hanem lényegileg különböző oldalak egyesülése. Ha mármost a maguk teljességében együtt nézzük e különbsé-

geket, akkor kielégülünk. Ebben a kielégülésben az az ész-szerű elem rejlik, hogy az érzéknek csak a totalitás által, mégpedig a különbségeknek a dolog lényege szerint megkívánt totalitása által tehetünk eleget. De az összefüggés ismét csak titkos kötelék marad, amely a szemlélet számára részben szokás dolga, részben pedig a mélyebb sejtésé.

Ami a szabályszerűségnek a törvényszerűségbe való meghatározottabb átmenetét illeti, ezt könnyen tisztázhatjuk néhány példa segítségével. Például egyenlő nagyságú párhuzamos vonalak absztraktan szabályszerűek. Ezzel szemben már további lépés a viszonyok puszta egyenlősége nem-egyenlő nagyságoknál, pl. hasonló háromszögek esetében. A szög hajlása, az oldalak viszonya ugyanaz, a mennyiségek azonban különbözők. Ugyanígy a kör nem rendelkezik az egyenesek szabályszerűségével, de még az absztrakt egyenlőség meghatározása alatt áll, mert valamennyi sugár egyforma hosszú. A kör ezért még kevéssé érdekes görbevonal. Ezzel szemben az *ellipszis* és a *parabola* már kevesebb szabályszerűséget mutatnak fel és csupán a maguk törvényéből ismerhetők meg. Így például az ellipszis radius vector-ai nem egyenlőek, de törvényszerűek; a nagy- és a kistengely lényegesen különböző, s a gyujtópontok nem a középpontba esnek, mint a kör esetében. Itt tehát már minőségi, a vonal törvényében alapuló különbségek mutatkoznak, amelyeknek összefüggését a törvény képezi. De ha az ellipszist a nagy- és kistengely mentén felosztjuk, akkor mégis négy egyenlő darabot kapunk; az egészben tehát még itt is az egyenlőség uralkodó. — A benső törvényszerűség kérdésében magasabbrendű szabadsággal rendelkezik a tojásvonal. Törvényszerű, de törvényét mégsem lehetett matematikailag megtalálni és kiszámolni. Nem ellipszis, fent másképpen görbül, mint lent. De ha a nagytengely mentén felosztjuk, akkor a természetnek ez a szabad vonala is két egyforma részt ad.

A csak-szabályszerű végső megszüntetve-felemelése a törvényszerűség jelenségénél azokban a vonalakban található meg, amelyek mintegy tojásvonalak, mégis nagytengelyük mentén kettévágva egyenlőtlen részeket szolgáltatnak, mivel az egyik oldal nem ismétlődik a másikon, hanem másképpen fordul. Ilyen az úgynevezett hullámvonal, ahogyan Hogarth nevezte; a szépség vonala. Így például a kar vonalai az egyik oldalon másképpen hajlanak, mint a másikon. Itt törvényszerűség van puszta szabályszerűség nélkül. Az efajta tör-

vényszerűség nagy változatossággal határozza meg a magasabbrendű eleven szervezetek formáit.

A törvényszerűség mármost az a szubsztancialitás, amely megállapítja a különbségeket és egységüket, de egyrészt absztrakt módon *csak* uralkodik, és semmilyen módon nem engedi meg, hogy az individualitás szabad megmozduláshoz jusson, másrészt belőle is hiányzik a szubjektivitás magasabbrendű szabadsága, s ezért még nem képes megjeleníteni a szubjektivitás átlelkesülését és eszmeiségét.

A puszta törvényszerűségnél ezért ezen a fokon magasabban áll,

c) a harmónia

A harmónia ugyanis minőségi különbségeknek, mégpedig ilyen különbségek totalitásának bizonyos viselkedése, ahogyan a totalitás alapja magában a dolog lényegében rejlik. Ez a viselkedés kilép a törvényszerűségből, amennyiben a törvényszerűség magán viseli a szabályszerűnek az oldalát, s átmegy az egyenlőségen és az ismétlődésen. Egyúttal azonban a minőségileg különbözők nem csak mint különbségek ellentéte és ellentmondása jutnak érvényre, hanem egyben mint összhangzó egység, amely feltünteti ugyan valamennyi hozzátartozó mozzanatot, de ezeket mégis mint egy magábanvéve egységes egészet tartalmazza. A mozzanatoknak ez az összhangja a harmónia. Egyrész lényegi oldalak totalitása, másrészt ez oldalak puszta ellentétének feloldódása, ami által az oldalak egymáshoztartozása és benső összefüggése mint egységük nyilvánul meg. Ebben az értelemben beszélünk az alak, a színek, a hangok stb. harmóniájáról. Így például kék, sárga, zöld és vörös — ezek magában a szín lényegében rejlő szükségszerű színbeli különbségek. Bennük nem csak egyenlőtlenségeket találunk, mint a szimmetriában, amelyek szabályszerű módon külsőleges egységgé állnak össze, hanem direkt ellentéteket, mint sárga és kék, s ez ellentétek centralizációját és konkrét azonosságát. Mármost harmóniájuk szépsége kirívó különbségük és ellentétük elkerülésében rejlik; az ellentét, mint olyan, megszüntetendő, úgy, hogy még a megkülönböztetettekben is a maguk összhangja mutatkozik meg. Ezek ugyanis egymáshoz tartoznak, mert a szín nem egyoldalú valami, hanem lényegi totalitás. Az ilyen totalitás követelménye odáig terjedhet, hogy — mint Goethe mondja

— a szem, legyen bár előtte csupán egyetlen szín, mint objektum, szubjektíve éppúgy látja a többit is. A hangok közül például a tonika, a mediáns és a domináns ilyen lényegi hangbeli különbségek, amelyek egy egésszé egyesülve összhangzanak a maguk különbségében. Hasonló a helyzet az alak, az alak helyzete, nyugalma, mozgása stb. harmóniájával. Egyetlen különbség sem léphet előtérbe itt magáértvéve egyoldalúan, mert ezáltal megbomlik az összhang.

De a harmónia, mint olyan, szintén nem a szabad eszmei szubjektivitás és lélek még. A szabad eszmei szubjektivitásban és lélekben az egység nem puszta egymáshoz-tartozás és összhangzás, hanem az ellentétek negatívvá-tevése; csak ezáltal jön létre eszmei egységük. Ezt az eszmeiséget nem éri el a harmónia. Mint ahogyan például valamennyi dallam megtartja ugyan alapjának a harmóniát, mégis magasabbrendű, szabadabb szubjektivitással rendelkezik és ezt fejezi ki. A puszta harmónia általában nem jeleníti meg sem a szubjektív átlelkesülést, mint olyat, sem a szellemiséget; — bár az absztrakt forma oldaláról nézve a harmónia a legfelső fok, s eljut már a szabad szubjektivitáshoz.

Ez az absztrakt egységnek, mint az *absztrakt forma* fajtáinak első meghatározása.

2. *A szépség mint az érzéki anyag absztrakt egysége*

Az absztrakt egység második oldala már nem a formára és az alakra vonatkozik, hanem az anyagira, az érzékire, mint olyanra. Itt az egység úgy lép fel, mint meghatározott érzéki anyag magábanvéve teljesen különbség-nélküli összhangja. Ez az egyetlen egység, amely iránt az anyagi, magáértvéve, mint érzéki anyag fogékony. Ebben a vonatkozásban az anyag absztrakt *tisztasága* alakban, színben, hangban stb. válik lényegessé ezen a fokon. Tisztán meghúzott vonalak, amelyek kitérés nélkül futnak tova, nem térnek ki erre vagy arra; síma felületek és hasonlók kielégítenek szilárd meghatározottságuk és annak magával alkotott egyforma egysége révén. Az égbolt tisztasága, a levegő áttetsző-volta, egy tükörfényes tó, a tenger síma tükre erről az oldalról örvendeztet meg bennünket. Ugyanígy vagyunk a hangok tisztaságával. A hang tiszta zengése, már mint pusztán tiszta hang, végtelenül tetszetős és megnyerő, míg a nem-tiszta hang a szervet együttzengésre

készteti, nem a zengést adja annak önmagára való vonatkozásában s eltér a maga meghatározottságától. Ehhez hasonlóan a nyelvnek is vannak tiszta hangjai, mint amilyen az „a", „e", „i", „o", „u" magánhangzók és kevert hangjai, mint az „ae", „ü", „ö". A népi nyelvjárásokban kiváltképpen vannak nem-tiszta hangok, középhangok, mint az „oa". A hangok tisztaságához hozzátartozik továbbá, hogy a magánhangzókat is olyan mássalhangzók vegyék körül, amelyek nem tompítják a magánhangzók tisztaságát. Az északi nyelvekben a mássalhangzók gyakran eltorzítják a magánhangzó hangzását, míg az olasz nyelv megőrzi ezt a tisztaságot és ezért olyan énekelhető. — Hasonló hatásúak a tiszta, magukbanvéve egyszerű, nem-kevert színek, például a tiszta vörös vagy a tiszta kék, ami ritka, mivel rendszerint átjátszik a vörösesbe vagy sárgásba és zöldbe. Az ibolyaszín is lehet ugyan tiszta, de csak külsőleg, vagyis szennyezetlenül, mert ez a szín önmagábanvéve nem egyszerű és nem tartozik a szín lényege által meghatározott színbeli különbségekhez. Ezek a kardinális színek olyanok, hogy az érzék könnyen felismeri őket a maguk tisztaságában, bár összetéve nehezebben hozhatók harmóniába, mivel különbségük rikító módon kitűnik. A letompított, sokszor kevert színek kevésbbé kellemesek, ha könnyen összhangzanak is, mivel hiányzik belőlük az ellentételezés energiája. A zöld szín a sárga és a kék keveréke ugyan, de ezeknek az ellentéteknek egyszerű neutralizációja, s igazi tisztaságában, mint az ellentételezéseknek ez a megszüntetése, jóleső bb a kéknél és a sárgánál a maguk merev különbségében.

Ez a legfontosabb a forma absztrakt egységének, valamint az érzéki anyag egyszerűségének és tisztaságának vonatkozásában. Mármost azonban a maga absztrakciójában mindkét fajta élettelen és nem alkot igazán valóságos egységet, mert ehhez hozzátartozik az eszmei szubjektivitás, amely a tökéletes megjelenés szerint hiányzik a természeti szépből. Ez a lényegi fogyatékosság elvezet bennünket az eszmény szükségszerűségéhez, amely eszmény a természetben nem található meg, s amellyel szemben a természeti szépség mint alárendelt jelenik meg.

C) A természeti szépség fogyatékossága

Tulajdonképpeni tárgyunk a művészeti szépség, mint a szép eszményének egyedül megfelelő realitás. Eddig a termé-

szeti szép a szép első exisztenciájának számított, s ennélfogva most felmerül a kérdés: miben különbözik hát a természeti szép a művészeti széptől?

Absztraktan azt mondhatjuk, hogy az eszmény a magábanvéve tökéletes szép, a természet viszont a tökéletlen. Az ilyen üres predikátumokkal azonban mitsem lehet kezdeni, mivel éppen annak a meghatározott megjelöléséről van szó, hogy mi képezi a művészeti szép tökéletességét és a csaktermészeti tökéletlenségét. Ezért a kérdést így kell feltennünk: a természet miért szükségszerű módon tökéletlen a maga szépségében és miben lép előtérbe ez a tökéletlensége? Csak azután mutatkozik meg előttünk közelebbről az eszmény szükségszerűsége és lényege.

Mivel az eddigiekben eljutottunk az állati elevenséghez, s láttuk, hogyan nyilvánulhat meg itt a szépség, ezért a legközelebbi előttünk álló feladat az, hogy meghatározottan szemügyre vesszük az eleven, a szubjektivitás és individualitás e mozzanatát.

A szépről mint eszméről ugyanabban az értelemben beszéltünk, ahogyan a jóról és az igazról mint eszmékről beszélni szoktak; abban az értelemben tudniillik, hogy az eszme a feltétlenül szubsztanciális és általános, az abszolút — nem holmi érzéki — anyag, a világ megléte. Meghatározottabban felfogva azonban, mint már láttuk, az eszme nem szubsztancia és *általánosság* csupán, hanem éppen a *fogalomnak* és a fogalom *realitásának* egysége, a maga objektivitásán belül fogalomként létesülő fogalom. Platón volt az, aki — mint már a bevezetésben jeleztük — kiemelte az eszmét, mint az egyedüli igazt és általánost, mégpedig mint a magábanvéve *konkrét* általánost. A platóni eszme maga azonban még nem az igazán konkrét, mivel *fogalmában* és *általánosságában* felfogva csak az igazi számára érvényes. Ebben az általánosságában véve azonban még nem megvalósult, még nem a maga valóságában *önmagáértvaló igaz*. Megreked a puszta *magánvalónál*. Ahogy azonban a fogalom a maga objektivitása nélkül nem igazán fogalom, úgy az eszme is a maga valósága nélkül és azon kívül nem igazán eszme. Az eszménnek ennélfogva el kell érkeznie a valósághoz, s a valóságot csak az önmagánvalósága szerint fogalomszerinti valóságos szubjektivitás révén és annak eszmei egysége és magáértvalósága révén nyeri el. Így például a faj csak mint szabad, konkrét individuum valóságos; az *élet* csak mint *egyedi elevenen*

létezik; a *jót egyes* emberek valósítják meg; s minden igazság csak mint *tudó* tudat, *magáértvaló léttel biró* szellem létezik. Mert csak a konkrét egyediség igazi és valóságos, az absztrakt általánosság és különösség nem. Ez a magáértvalóság, ez a szubjektivitás az a pont, amelyet ennélfogva lényegileg meg kell tartanunk. A szubjektivitás mármost azonban a különbségeknek és reális meglétüknek negatív egységében, mint eszmeisítésében rejlik. Az eszmének és valóságának egysége ezért az *eszmének* mint olyannak és *realitásának negatív* egysége, mint a két oldal különbségének *tételezése* és *megszüntetve-felemelése*. Az eszme csak ebben a tevékenységben affirmatíve magáértvéve léttel biró eszme, magára vonatkozó végtelen egység és szubjektivitás. A szép eszméjét is a maga valóságos létezésében mint konkrét szubjektivitást és ezzel mint egyediséget kell felfognunk, mivel az eszme csak mint valóságosan létező eszme létezik, s valósága a konkrét egyediségben van.

Mármost itt nyomban meg kell különböztetnünk egymástól az egyediség *kettős* formáját: a közvetlen *természetit* és a *szellemit*. Mindkét formában az eszme tudatosul, s így mindkettőben a szubsztanciális tartalom, az eszme, s a mi területünkön az eszme mint szépség — ugyanaz. Ebben a vonatkozásban megállapíthatjuk, hogy a természeti szép és az eszmény tartalma *azonos*. A szembenálló oldalon azonban ama forma jelzett különbsége, amelyben az eszme valósághoz jut, a természeti és szellemi egyediség különbsége *lényegi ellentétet* vezet be abba a tartalomba magába, amely egyik vagy másik formában megjelenik. Mert kérdés, hogy vajjon melyik az eszmének igazán megfelelő forma; s az eszme csak a neki igazán megfelelő formában fejti ki tartalma *teljes, igazi totalitását*.

Ez a legközelebbi pont, amit most meg kell vizsgálnunk, amennyiben az egyediségnek ez a formai különbsége egybeesik a természeti szép és az eszmény különbségével.

Ami mindenekelőtt a *közvetlen* egyediséget illeti, ez hozzátartozik a természetihez mint olyanhoz is, a szellemihez is, mivel először: a szellem a *testben* kapja meg külső exisztenciáját, másodszor: *szellemi* vonatkozásokban is először csak a közvetlen valóságban jut exisztenciához. A közvetlen egyediséget ezért itt *hármas* szempontból tárgyalhatjuk.

1. *a)* Láttuk már, hogy az állati szervezet a maga magáértvalóságát, egyediségét csak szakadatlan magánbanvaló

folyamat révén és egy számára szervetlen természet ellenében őrzi meg, amelyet elfogyaszt, megemészt, asszimilál, a külsőt bensővé változtatja, és csak ezáltal teszi magábanvalóságát valóságossá. Egyben úgy találjuk, hogy az életnek ez a szakadatlan folyamata — tevékenységek rendszere; s ez a rendszer ama szervezetek rendszereként valósul meg, amelyekben ezek a tevékenységek végbemennek. Ennek a magábanvéve lezárt rendszernek egyedüli célja az eleven létező önfenntartása e folyamat által; ennélfogva az állati élet csupán a vágyakozásoknak, azok lefolyásának és kielégülésének életében realizálódik a szervek említett rendszerében. Az eleven létező ilymódon a *célszerűség* szerint tagolt; valamennyi tag csupán eszközként szolgál az önfenntartás egyik céljára. Az élet számukra immanens; ők az élethez-kötöttek, az élet hozzájukkötött. Az ilyen folyamat eredménye — az állat, mint magáértvéve egyedi, önmagát érzékelő, átlelkesült lény, aminek következtében egyediségének önélvezetéhez jut. Ha az állatot ebben a vonatkozásban összehasonlítjuk a növénnyel, akkor már utalunk is arra, hogy a növényből éppen az önérzés, valamint a lelkesség hiányzik, mivel a növény mindig új individuumokat termel önmagán, anélkül, hogy arra a negatív pontra koncentrálódnék, amely az egyedi saját Én-jét képezi. Amit az állati szervezetből a maga elevenségében magunk előtt látunk, az nem az életnek ez az *egységpontja*, hanem csupán a szervek *sokféleisége;* az eleven létező még nem rendelkezik szabadsággal ahhoz, hogy magát *mint* egyedi, pontszerű szubjektumot jeleníthesse meg szemben a tagjai külső realitásában megmutatkozó szabadjárahagyottsággal. A szerves élet tevékenységeinek tulajdonképpeni székhelye rejtve marad előttünk, csak az alak körvonalait látjuk, s az alak megint csak tollal, szőrrel, bundával, tüskével, pikkellyel fedett. Az ilyen befedettség természetesen hozzátartozik az állati létezéshez, de mint állati termék, a vegetábilis létezés formájában. Ebben rejlik az állati módon eleven létező szépségének egyik főfogyatékossága. Ami számunkra a szervezetből láthatóvá válik, az nem a lélek, amely kifelé fordul és mindenütt megjelenik, nem a benső élet, hanem a tulajdonképpeni elevenségnél alacsonyabb fokozat alakulatai. Az állat *csak* — magábanvéve eleven, vagyis a magábanvalóság nem magának a bensőségnek formájában válik reálissá, s ezért ez az elevenség nem látható mindenütt. Mivel a benső *csak-benső*

marad, a külső is *csak* mint *külső*, és nem mint a lélektől minden egyes részen teljesen áthatott mozzanat jelenik meg.

b) Az emberi test viszont magasabb fokon áll ebben a vonatkozásban, mivel rajta mindenütt megmutatkozik az, hogy az ember — átlelkesült, érzékelő egység. A bőrt nem takarja be növényszerűen élettelen burok, a vér lüktetése látszik az egész felületen, az elevenség dobogó szíve mintegy mindenütt jelen van, és mint sajátos élénkség, mint *turgor vitae,* mint az élet duzzadó ereje, kilép a külső jelenségbe is. A bőr hasonlóképpen teljességgel érzékenynek tűnik s a *morbidezza*-t, a *teint* hús- és idegszínezetét mutatja, a művészeknek ezt a keserves keresztjét. De bármennyire is megjeleníti kívülről az emberi test, szemben az állatival a maga elevenségét, mégis ezen a felületen éppannyira kifejezi a természet szűkösségét a bőr szakadozottságában, a repedésekben,ráncokban, pórusokban, szőrszálacskákban, erecskékben stb. Maga a bőr, ami átcsilloglatja magán a benső életet, az önfenntartásra kifelé szolgáló fedettség, csupán célszerű eszköz a természeti szűkösség szolgálatában. Az emberi test megjelenése számára fennmaradó roppant előny az érzékenységben rejlik, amely, ha nem is a teljességgel valóságos érzékelésről, de legalább annak lehetőségéről tanúskodik. Egyuttal azonban itt is fellép újból az a fogyatékosság, hogy ez az érzékelés nem dolgozza magát jelenlétté valamennyi tagban, mint bensőleg magában összpontosult érzékelés, hanem magában a testben a szervek és alakjuk egyrésze csupán állati funkciókra szolgál, míg egy másik rész, közelebbről a lelki élet az érzékletek és szenvedélyek kifejezését zárja magába. Erről az oldalról nézve, a lélek a maga benső életével megint csak nem csillog át a testi alak egész realitásán.

c) Ugyanez a fogyatékosság magasabb fokon megnyilvánul a *szellemi* világban és annak szervezeteiben is, amennyiben közvetlen elevenségükben vizsgáljuk őket. Minél nagyobbak és gazdagabbak a szellemi világ képződményei, annál inkább van szüksége cselekvő eszközökre annak az *egyetlen* célnak, amely ezt az egészet megeleveníti és ennek benső lelkét alkotja. Mármost a közvetlen valóságban ezek mindenesetre célszerű szerveknek bizonyulnak, s mindaz, ami megtörténik és létrejön, csak az akarat közvetítésével jön létre; az ilyen szervezetben minden egyes pont, mint egy állam, család stb. — vagyis valamennyi egyedi individuum — *akar,* s bár a szervezet többi tagjával létező összefüggésben

mutatkczik meg, de ennek az összefüggésnek *egységes* benső lelke, az egységes cél szabadsága és észszerűsége, mint ez az egységes szabad és totális benső átlelkesülés, nem lép ki a realitásba és nem nyilvánul meg minden egyes részen.

Ugyanez megy végbe a különös cselekvéseknél és eseményeknél, amelyek hasonló módon magukbanvéve szerves egészet alkotnak. A benső, amelyből származnak, nem ül ki mindenütt közvetlen megvalósulásuk felületén és külalakján. Ami megjelenik, az csupán *reális* totalitás, annak legbensőbb módon összegeződött megelevenedése azonban *visszamarad*, mint *benső*.

Végül az egyes individuum ebből a szempontból ugyanezt a látványt nyújtja. A szellemi individuum magábanvaló totalitás, amelyet egy szellemi középpont tart össze. A maga közvetlen valóságában, az életben, egész magatartásában, a kívánásban és törekvésben csupán töredékesen jelenik meg, de jelleme mégis csupán cselekvéseinek, szenvedéseinek egész sorából ismerhető meg. Ebben a sorban, amely realitását képezi, a koncentrált egységpont mint összefogó középpont nem látható és ragadható meg.

2. A legközelebbi lényeges pont, amely ebből adódik, a következő: az egyedi közvetlenségével — mint már láttuk — az eszme belép a valóságos létezésbe. Mármost azonban e közvetlenség révén egyben belekeveredik a külvilág kúsza zürzavarába, külső körülmények feltételhezkötöttségébe, valamint célok és eszközök realitásába, általában a jelenség teljes végességébe. Mert a közvetlen egyediség először egy magábanvéve kerek egység, de azután ugyanebből az okból negatív módon elzárkózik mással szemben, s közvetlen egyedülállása miatt, amelyben csupán feltételes exisztenciával rendelkezik, a nem benne magában valóságos totalitás hatalma a másra való vonatkozásra, a mástól való legkülönfélébb függőségre kényszeríti. Az eszme ebben a közvetlenségben valamennyi oldalát *elkülönülten* realizálja, s ennélfogva csupán a fogalom *benső* hatalma az, ami az egyedi — akár természeti, akár szellemi — exisztenciákat egymásra vonatkoztatja. Ez a vonatkozás számukra még külsőleges, és mint a leggyakrabban kölcsönös függőségeknek és a más által történő meghatározottságnak *külsőleges szükségszerűsége* jelenik meg. A létezés közvetlensége erről az oldalról nézve látszólag önálló individuumok és hatalmak közt fennálló szükségszerű viszonyok rendszere, amelyben minden egyedit eszközül használ

nak fel számára idegen célok szolgálatában, vagy minden egyedinek a számára külsőlegesre mint eszközre van szüksége. S mivel itt az eszme általában csak a külsőleges talaján realizált, egyidejűleg az önkény és a véletlen fékvesztett játéka, valamint a szűkösség egész nyomorúsága szabadjára engedve jelenik meg. Annak a szabadságnélküliségnek területe ez, amelyben a közvetlenül egyedi él.

a) Az egyes *állat* például hozzá van bilincselve egy meghatározott természeti elemhez, levegőhöz, vízhez vagy szárazföldhöz, minek következtében egész életmódja, táplálkozásának módja s ezzel egész habitusa meghatározott. Ez adja meg az állati élet nagy különbségeit. Fellépnek még egyéb átmeneti fajok is, úszómadarak és vízben élő emlősök, kétéltűek és átmeneti fokozatok; ezek azonban csupán összekeveredések, nem magasabbrendű, átfogó közvetítések. Azonkívül az állat a maga önfenntartásában szakadatlan alávetettségben marad a külső természet, a hideg, a szárazság, a táplálékhiány tekintetében, s ebben az alárendeltségben környezetének fukarsága révén elveszítheti, csökkentheti alakjának teltségét, szépségének viruló érettségét, és csupán ennek a mindenoldalú szegénységnek látványával szolgálhat. Hogy megőrzi vagy elveszti-e azt, ami a szépségből számára jutott, külsőleges feltételeknek van alárendelve.

b) Az emberi szervezetnek a maga testi létezésében, ha nem is ugyanolyan mértékben, de hasonló függőség jut osztályrészül a külső természeti hatalmaktól, s védtelenül ki van téve hasonló esetlegességnek, kielégítetlen természeti szükségleteknek, pusztító betegségeknek, valamint a szükség és nyomor valamennyi fajtájának.

c) Még feljebb, a szellemi érdekek közvetlen valóságában a függőség még inkább a legteljesebb relativitásban jelenik meg. Itt tárul fel a próza teljes szélessége az emberi létezésben. Ilyen már a pusztán fizikai életcélok kontrasztja a szellem magasabbrendű életcéljai ellenében, mivel ezek a célok kölcsönösen gátolhatják, zavarhatják és megsemmisíthetik egymást. Az egyedi embernek, hogy fennmaradjon egyediségében, gyakran mások eszközévé kell hát válnia, mások korlátozott céljait kell szolgálnia; s éppúgy puszta eszközzé kell lealacsonyodnia azért is, hogy kielégítse saját szűkkörű érdekeit. Az individuum, ahogyan a hétköznapiságok és a próza e világában megjelenik, ezért nem saját totalitásából tevékeny, s nem önmagából, hanem másból

érthető meg. Az egyedi ember ugyanis külső behatásoktól függ, törvényektől, állami intézményektől, polgári viszonyoktól, amelyeket készen talál és amelyek előtt fejet kell hajtania, akár saját bensejéhez tartoznak, akár nem. Az egyedi szubjektum mások számára még nem magábanvaló totalitás; mások számára csupán ama legközelebbi egyedülálló érdek szerint lép előtérbe, amellyel azok cselekvéseikben, kívánságaikban és véleményeikben rendelkeznek. Ami az embereket elsősorban érdekli, az csupán saját szándékaikhoz és céljaikhoz való viszonyuk. — Még a nagy cselekedetek és események is, amikké cselekedetek és események összessége egyesül, egyedi törekvések sokféleségének mutatkoznak csupán a relatív jelenségeknek ezen a területén. Ez vagy az az egyén megteszi a magáét, ilyen vagy olyan célból — végrehajtása vagy sikerül, vagy nem sikerül; szerencsés esetben a végén elér valamit, ami az egészhez viszonyítva szerfelett alárendelt jellegű. Amit a legtöbb individuum véghezvisz, ebben a vonatkozásban töredék csupán, ha összehasonlítjuk ama nagy esemény és totális cél nagyságával, amelyhez hozzájárultak; sőt, akik az élén állnak és a dolog egészét sajátjuknak érzik és mint sajátjukat tudatosítják, még azok is a sokoldalú, különös körülményekbe, feltételekbe, nehézségekbe és relatív viszonyokba belebonyolódva jelennek meg. Mindezen szempontok alapján az individuum ebben a szférában nem szolgál annak az önálló és totális elevenségnek és szabadságnak látványával, amely alapjául szolgál a szép fogalmának. Habár a közvetlen emberi valóságból, ennek eseményeiből és szervezeteiből sem hiányzik a tevékenységek rendszere és totalitása, az egész azonban csupán az egyediségek tömegeként jelenik meg, a foglalatoskodások és tevékenységek végtelenül sok részbe szétkülönülnek és szétforgácsolódnak, úgyhogy az egyedi létezőre az egésznek csak egy részecskéje jut, s amilyen mértékben az individuumok saját céljaikkal amellett lehetnek és csupán azt hozhatják napvilágra, amit egyéni érdekük közvetít, ugyanolyan mértékben akaratuk önállósága és szabadsága többé vagy kevésbbé formális, külső körülmények és véletlenek által meghatározott s a természetiség gátlásai révén akadályozott marad.

Ez a világ prózája, ahogyan ez mind saját tudatunk számára, mind mások tudata számára megjelenik; a végesség és változékonyság világa, a relatívba-bonyolódásnak és a szükségszerűség ama nyomásának világa, amelynek hatása

alól az egyedi nem képes kivonni magát. Mert minden egyedülálló eleven megreked abban az ellentmondásban, hogy önmagáértvéve, ilyen lezárt egységként létezzék, de ugyanígy függjön is mástól; a feloldásért vívott küzdelem nem jut túl a kísérleten és a szakadatlan harc tovabbhúzódásán.

3. Harmadszor azonban a természeti és szellemi világ közvetlenül egyedi létezője nemcsak függőségben áll, hanem hiányzik számára az abszolút önállóság is, mivel *korlátozott*, s közelebbről: mivel önmagábanvéve partikularizálódott.

a) Az állatvilág valamennyi egyedi természeti elevensége mindenekelőtt hozzátartozik egy meghatározott és ezáltal korlátozott s megszabott fajtához, amelynek határain nem képes túllépni. A szellemnek ugyan szeme előtt lebeg az elevenség és az elevenség szervezetének általános képe, a valóságos természetben azonban ez az általános szervezet azoknak a különösségeknek birodalmává vetődik szét, amelyektől mindegyik megkapja az alaknak, a szervezet meghatározott oldalai tekintetében a kifejlettség fokának stb. elhatárolt típusát. Ezeken az átléphetetlen határokon belül csupán a feltételeknek, külsőlegességeknek esetlegessége, az ezektől való függőség fejeződhetik ki, valamennyi egyedi individuumban esetleges, partikuláris módon; és erről az oldalról nézve elsatnyul annak az önállóságnak és szabadságnak látványa, amely szükséges az igazi szépséghez.

b) Mármost a szellem a természeti elevenség teljes fogalmát tökéletesen megvalósítva találja ugyan tulajdon testi szervezetében — az állatfajok e szervezettel összehasonlítva tökéletleneknek, sőt alsóbb fokokon nyomorúságosaknak tűnhetnek fel; mégis, az emberi szervezet is — bár kisebb mértékben — rassz-különbségekké s azoknak a szép alakok szerinti rangsorává bomlik szét. Ezeken a mindenesetre általánosabb különbségeken belül közelebbről nézve azután ismét fellép a megszilárdult családi sajátosságoknak és azok keveredésének esetlegessége, a különböző családoknak, mint meghatározott habitusnak, kifejezésnek, viselkedésnek a keveredése révén; s ehhez a különösséghez, amely bevezeti a magábanvéve nem-szabad partikularitás jellemvonását, csatlakoznak a foglalkozásmódok sajátosságai a véges életkörökben, a működési és a hivatási körben; s ehhez végül a speciális jellem, temperamentum valamennyi szingularitása járul egyéb elsatnyulások és zavarosságok kíséretében. Szegénység, gond, harag, hidegség és közömbösség, szenvedélyek veszett dühe,

egyoldalú célok megtartása, változékonyság és szellemi szétforgácsolódás, függőség a külső természettől, általában az emberi létezés egész végessége — mindez teljesen partikuláris arculatoknak és ezek maradandó kifejezésének esetlegességévé specializálódik. Így vannak zivatarmosta arcok, amelyeken valamennyi szenvedély hátrahagyta a maga pusztító viharának kifejezését; más arcok csak a benső üresség és laposság látványát őrzik meg; ismét mások annyira partikulárisak, hogy a formák általános típusa csaknem teljesen eltűnt. Az alakok esetlegességének se vége, se hossza. Ezért egészében véve a gyermekek a legszebbek, mivel bennük még csak szunnyadozik valamennyi partikularitás, miként egy titkon elzárt csírában; szívüket még nem dúlta fel korlátozott szenvedély, a változékony vonásokra a sokféle emberi érdekek egyike sem véződött rá nyomorúságának kifejezésével. Ebben az ártatlanságban azonban — habár a gyermek mindenre való lehetőségnek látszik — ugyanakkor hiányzanak a szellem mélyebb vonásai is, amely szellemnek magában véve kell működnie és arra kell törekednie, hogy feltárja a lényeges irányzatokat és célokat.

A fizikai és szellemi közvetlen létezésnek ezt a fogyatékosságát lényegileg mint *végességet* kell felfognunk, s közelebbről mint olyan végességet, amely nem felel meg a maga fogalmának, s e megnemfelelés révén éppen végességéről tanúskodik. Mert a fogalom, s konkrétabban az eszme, a magában véve *végtelen* és *szabad*. Az állati élet azonban, jóllehet mint élet — *eszme*, nem ábrázolja magát a végtelenséget és a szabadságot, amely csak akkor kerül napvilágra, ha a fogalom annyira átitatódott a magának megfelelő realitással, hogy ebben a realitásban csupán önmagával rendelkezik és csupán önmagát helyezi rajta előtérbe. A fogalom csak ekkor igazán szabad, végtelen egyediség. A természeti élet azonban nem jut túl az érzékleten, amely *magában* marad, anélkül, hogy totálisan áthatná az egész realitást — s ezenkívül magában véve közvetlenül feltételezettnek, korlátozottnak és függésben-lévőnek érzi magát, mivel nem önmaga révén szabad, hanem más által meghatározott. Hasonló sor lesz osztályrésze a szellem közvetlen, véges valóságának a maga tudásában, akarásában, eseményeiben, cselekedeteiben és sorsaiban.

Mert képződnek ugyan itt is lényegesebb középpontok, de ezek olyan középpontok csupán, amelyek éppoly kevéssé

rendelkeznek magán- és magáértvalóságuk szerint igazsággal, mint a különös egyediségek, s az igazságot csupán egymásra való vonatkozásban, az egészen keresztül ábrázolják. Ez az egész, mint egész, megfelel ugyan a maga fogalmának, anélkül azonban, hogy totalitásában manifesztálódna; ílymódon benső marad csupán, s ezért csak a gondolkodó megismerés benseje számára létezik, ahelyett, hogy mint teljes megfelelés látható módon kilépne a külső realitásba, és szétszórtságából visszarendelné az ezernyi egyediséget, abból a célból, hogy *egyetlen* kifejezéssé és *egyetlen* alakká összpontosítsa őket.

Ez az oka annak, hogy a szellem sem képes megtalálni a létezés, annak korlátozottsága és külső szükségszerűsége végességében igazi szabadságának közvetlen látványát s élvezetét, és e szabadság szükségletét ezért kénytelen magasabbrendű talajon realizálni. Ez a talaj a művészet, a művészet valósága pedig az eszmény.

A művészeti szép szükségszerűsége tehát a közvetlen valóság fogyatékosságaiból ered, feladatát pedig ebben kell megállapítanunk: arra hivatott, hogy az elevenség és főleg a szellemi átlelkesültség jelenségét külsőleg is annak szabadságában ábrázolja, s hogy a külsőlegest fogalmának megfelelővé tegye. Az igaz csak akkor oldódik ki a maga időbeli környezetéből, a végességek sorába szétszéledéséből és jut egyúttal olyan külső megjelenéshez, amelyből már nem a természet és a próza szegényessége tűnik elő, hanem az igazsághoz méltó létezés, amely a maga részéről is szabad önállóságban áll készen, mivel meghatározása önmagában van és nem más által belehelyezett.

HARMADIK FEJEZET

A MŰVESZETI SZÉP VAGY AZ ESZMÉNY

A művészeti széppel kapcsolatban a kérdést három lényeges oldalról kell megvizsgálnunk:
Először az eszményt mint olyat,
másodszor ennek meghatározottságát mint műalkotást.
harmadszor a művész alkotó szubjektivitását.

A) Az eszmény mint olyan

1. Eddigi vizsgálataink alapján a művészet eszményéről egészen formális módon azt a legáltalánosabb elvet jelenthetjük ki, hogy az igaznak csak külső realitássá való kibontakozódásában van létezése és igazsága, ezek egymásonkívüliségét mégis képes annyira egybefoglalni és megtartani, hogy a kibontakozódásnak valamennyi része megjeleníti rajta ezt a lelket, az egészet. Ha legközelebbi magyarázatként az emberi alakot vesszük, akkor az, mint már előbb láttuk, szerves totalitás, amelybe szétáradt a fogalom, s minden tagban csak egy bizonyos különös tevékenység és részleges megmozdulás nyilvánul meg. De ha azt keressük, hogy e különös szervek melyikében jelenik meg az egész lélek, mint lélek, nyomban a szemet fogjuk megnevezni; mert a lélek a szemben összpontosul, s nemcsak lát azon a szemen keresztül, hanem látható is benne. Mármost ahogy fentebb azt mondottuk az emberi test külalakjáról, hogy felületén, ellentétben az állati testtel, mindenütt a lüktető szív mutatkozik meg, ugyanebben az értelemben megállapíthatjuk a művészetről, hogy a megjelenőt felületének valamennyi pontján szemmé kell változtatnia, szemmé, amely a lélek székhelye és amely megjeleníti a szellemet. — Vagy ahogy Platón kiált fel ismert disztichonjában:

Csillagokat nézel. Bárcsak volnék a nagy égbolt:
Hány szemmel néznék, csillagom, én le terád.
(Ritoók Zsigmond ford.)

— úgy megfordítva a művészetről azt mondhatjuk: alakjainak mindegyikét ezerszemű Argussá teszi, hogy a benső lélek és szellemiség így a jelenség minden pontján láthatóvá váljék. Es nemcsak a testi alakot, az arckifejezést, a taglejtést és testállást kell mindenütt szemmé változtatnia, hanem éppúgy a cselekvéseket és eseményeket, a beszédet és hangokat, és lefolyásuk sorát a megjelenés minden feltételén keresztül — mégpedig olyan szemmé kell változtatnia, amelyben a szabad lélek a maga benső végtelenségében ismerteti meg magát.

a) Az általános átlelkesítésnek ennél a követelményénél mármost nyomban fel kell vetnünk azt a legközelebbi kérdést: a jelenség minden pontjának *melyik* lélek szemévé kell válnia; s meghatározottabban: milyen az a lélek, amely természeténél fogva alkalmasnak mutatkozik arra, hogy a művészeten keresztül jusson valódi megnyilvánulásához? Mert közönséges értelemben beszélünk a fémek, a kőzet, a csillagzatok, az állatok, a sokfélekép partikularizálódott emberi jellemek és azok megnyilvánulásainak specifikus lelkéről is. A természeti dolgoknál azonban, mint amilyenek a kövek, növények stb., a „lélek" kifejezést csak átvitt értelemben használhatjuk ebben a jelentésében. A pusztán természeti dolgok lelke önmagáértvéve véges, múlandó, és inkább nevezhető specifikussá vált természetnek, mint léleknek. Az ilyen exisztenciák meghatározott individualitása ezért teljesen előtérbe lép már véges létezésükben, s mivel csak egy bizonyos korlátozottságot ábrázolhat, a végtelen önállóságba és szabadságba emelkedése merő látszat marad. Ez a látszat e szféra számára is kölcsönözhető ugyan, mégis, ha ez valóban megtörténik, a művészet mindenkor csak kívülről viszi bele, anélkül, hogy ez a végtelenség magukban a dolgokban lenne megalapozva. Ehhez hasonlóan az érzékelő lélek, mint természetes elevenség, szintén szubjektív individualitás ugyan, amely azonban csupán bensőleg marad, és nem a realitáson keresztül érvényesül, hogy mint önmagához való visszatérés tudjon önmagáról, és ezáltal megábanvéve végtelen legyen. Tartalma ezért maga is korlátozott, s manifesztációja részben csak formális elevenség, nyugtalanság, mozgalmasság, vágyakozás, ennek a függő életnek a rettegése és félelme, részben csak egy önmagábanvéve véges bensőség megnyilatkozása. Csupán

a *szellem* átlelkesedése és élete a szabad végtelenség, hogy a szellem reális, magáértvaló létezésében a benső megmaradjon, megnyilvánulásában visszatérjen önmagához és önmagánál létezzék. Ennélfogva egyedül a szellemnek, a szellem külsőlegességének adatott meg az, hogy — habár a szellem e külsőlegesség révén korlátozott lesz — mégis egyúttal magára üsse saját végtelenségének és önmagához való szabad visszatérésének pecsétjét. A szellem azonban csak azáltal szabad s végtelen, hogy valóban megábanfoglalja a maga általánosságát és hozzá emeli azokat a célokat, amelyeket magában tételez; ezért saját fogalma szerint képes arra, ha ezt a szabadságot *nem* ragadta meg, hogy mint korlátozott tartalom, elsatnyult jellem, elnyomorodott és színtelen kedély létezzék. Ilyen magábanvéve semmis benső tartalommal a szellem végtelen manifesztációja újra csak formális marad, mivel ekkor csupán az öntudatos szellemiség absztrakt formáját kapjuk, amelynek tartalma ellentmond a szabad szellem végtelenségének. A korlátolt, változékony létezésnek csupán valódi és magábanvéve szubsztanciális tartalom révén van önállósága és szubsztancialitása, s ekkor meghatározottság és alaposság, korlátoltan lezárt és szubsztanciális tartalom egy és ugyanazon dologban valóságosak, s a létezés számára ezáltal lehetővé válik, hogy saját tartalmának korlátozottságában egyúttal mint általánosság, mint magánál-lévő lélek manifesztálódjék. — Egyszóval: a művészetnek az a rendeltetése, hogy a létezést megjelenésében, mint *igazat* fogja fel és ábrázolja, vagyis úgy, amint az önmagához illő, a magán- és magáértvaló léttel rendelkező tartalomnak megfelel. A művészet igazsága tehát nem lehet puszta helyesség, amire az úgynevezett természetutánzás korlátozódik, hanem a külsőnek összhangzania kell egy bensővel, amely benső önmagában összhangzik és éppen ezáltal nyilváníthatja ki önmagát a külsőben.

b) Mivel a művészet mármost a megszokott létezésben az esetlegesség és külsőlegesség által beszennyezettet visszavezeti ennek igazi fogalmával alkotott harmóniájához, ezért mindent félredob, ami a jelenségben nem felel meg ennek a fogalomnak, és csak e *megtisztítás* révén hozza létre az eszményt. Azt mondhatjuk, hogy ez a művészet hízelgése, ahogyan például arcképfestőkről mondják, hogy hízelegnek. De ebben az értelemben hízelegnie *kell* még annak az arcképfestőnek is, akinek alig van köze a művészet eszményéhez, — vagyis el kell hagynia az alak és a kifejezés, a forma, a szín

és a vonások valamennyi külsőlegességét, a puszta létezés csak-természeti jellegét, a bőr szőrszálacskáit, pórusait, hegecskéit, foltjait, és a szubjektumot általános jellemében, maradandó szellemi sajátosságában kell felfognia és visszaadnia. Egészen más dolog az, hogy vajjon az arckifejezést általábanvéve egészen úgy ábrázolja-e csupán, ahogyan az nyugalomban, a maga felületében és külalakjában előtte van, vagy hogy ért-e vajjon ahhoz, hogyan kell ábrázolnia azokat az igazi vonásokat, amelyek a szubjektum legsajátabb lelkének kifejezései. Mert az eszményhez teljességgel hozzátartozik az, hogy a külső forma magáértvéve megfeleljen a léleknek. Így például a legújabban divatossá vált úgynevezett élőképek célszerű és örvendetes módon utánozzák a híres remekműveket, jól ábrázolják a járulékos dolgokat, a drapériákat stb., — de elég gyakran azt látjuk, hogy az alakok szellemi kifejezésére eléggé hétköznapi arcokat használnak, s ez visszásan hat. Rafael madonnái viszont az arc, az orcák, a szem, az orr, a száj olyan formáit érzékeltetik előttünk, amelyek általában mint formák, már a boldog, örvendő, egyúttal jámbor és alázatos anyai szeretethez illenek. Mindenesetre azt állíthatnók, hogy erre az érzésre valamennyi nő képes ugyan, az arckifejezésnek azonban nem minden formája adekvát ezeknek a lelki mélységeknek kifejezéséhez.

c) Az eszmény természete tehát a külsőleges létezésnek a szellemibe való visszavezetésében rejlik, úgy, hogy a külső jelenség a szellemnek megfelelően egyben a szellem feltárásává válik. Ez a bensőre való visszavezetés azonban nem jut el egyúttal az absztrakt formájú általánosig, a *gondolat* végletéig, hanem megáll abban a középpontban, ahol a csak-külsőleges és a csak-benső egybeesnek. Az eszmény szerint az egyediségek és esetlegességek övezetéből kivont valóság, amennyiben a benső ebben az általánoshoz emelt külsőlegesben maga mint *eleven individualitás* jelenik meg. Mert a szubsztanciális benső tartalmat magában hordozó és azt egyúttal önmagán külsőleg megjelenítő individuális szubjektivitás ebben a középhelyzetben áll, ahol a tartalom szubsztanciális jellege nem léphet előtérbe absztrakt módon magáértvéve, a maga általánossága szerint, hanem még az individualitásba zárt marad és ezáltal egy meghatározott létezéssel összefonódva jelenik meg, amely létezés a maga részéről is, kibontakozva a puszta végességből és feltételezettségből, szabad összhangban egyesül a lélek bensejével. *Az eszmény*

és az élet (Das Ideal und das Leben) című költeményében Schiller „a csendes árnyékvilág szépségéről" beszél, a valósággal, annak fájdalmaival és küzdelmeivel szemben. Ilyen árnyékvilág az *eszmény;* szellemek jelentek meg benne, amelyek kihaltak a közvetlen létezésből, eltávoztak a természeti exisztencia szűkösségéből, megszabadultak a külső hatások függőségének, mindazon visszásságnak és eltorzulásának kötelékeitől, amelyek a megjelenés végességével függenek össze. Az eszmény azonban éppúgy megveti lábát az érzékiségben és annak természeti alakjában is, de azt, mint a külső létezés területét, egyúttal vissza is húzza magához, mivel a művészet azt a szerkezetet, amelyre a külső jelenségnek önfenntartása végett szüksége van, vissza tudja vezetni ama határok közé, amelyek mögött a külső a szellemi szabadság manifesztációja lehet. Az eszmény csak azáltal áll a külsőlegesben önmagával egyesülve, szabadon, önmagára támaszkodva; érzéki módon boldogan magában; önmagának örülve és önmagát élvezve. Ennek a boldogságnak hangja átzeng az eszmény egész jelenségén; mert terjeszkedjék bár mégoly nagyra a külalak, az eszmény lelke sohasem veszíti el benne önmagát. S éppen ezáltal igazán szép, mivel a szép csak mint totális, de szubjektív egység létezik; s ennek következtében az eszmény szubjektumának is az egyéb individualitásoknak, azok céljainak és törekvéseinek szétforgácsolódásából önmagában magasabbrendű totalitássá és önállósággá összpontosulva kell megjelennie.

a) Ebben a tekintetben az eszmény alapvonásaként az első helyre állíthatjuk a derűs nyugalmat és boldogságot, ezt a saját lezártságában és kielégülésébe való önmagával-megelégedést. Az eszményi művészeti alak úgy áll előttünk, mint egy boldog isten. A boldog isteneknek ugyanis a szükséggel, a haraggal, az érdekekkel a véges életkörökben és célokban nincs komoly gondjuk, s ez a magábanvaló pozitív visszavonultság adja meg nekik a derű és a csend vonását valamennyi különös mozzanat negativitása mellett. Ilyen értelemben érvényes Schiller szava: „Komoly az élet, *derűs* a művészet." Bár ebben a kérdésben gyakran eléggé akadékoskodó módon szellemeskedtek, mivel általában a művészet és különösen Schiller költészete igen komoly jellegű, — hiszen az eszményi művészet valóban nem nélkülözi a komolyságot —, de éppen a komolyságban marad a magábanvaló derűsség a művészet lényegi jellege. Az individualitásnak ez az ereje,

a magába összpontosult konkrét szabadságnak ez a diadala az, amit kiváltkép az antik műalkotásoknál, alakjaik derűs nyugalmában ismerünk fel. S nem csupán a mintegy küzdelemnélküli megnyugvásnál ez a helyzet, hanem akkor is, amikor egy mély törés szétszagatta a magábanvaló szubjektumot, valamint annak egész exisztenciáját. Mert ha például a tragikus hősöket úgy ábrázolják ugyan, hogy alulmaradtak a sorssal szemben, mégis, midőn azt mondják: „ilyen az élet", a kedély visszavonul az egyszerű magánál-való-létbe. A szubjektum azután még mindig hű marad önmagához; lemond arról, amitől megfosztották, de azokat a célokat, amelyeket követett, nemcsak hogy elveszik tőle, hanem ő is elejti azokat és ezzel önmagát nem veszíti el. Az ember, akit a sors eltiport, elveszítheti életét, de nem a szabadságát. Ez a háborítatlanság az, ami még a fájdalomban is képes megőrizni s megjeleníteni a nyugalom derűjét.

β) A romantikus művészetben fokozódik a benső szétszaggatottsága és disszonanciája, ahogyan a romantikus művészetben az ábrázolt ellentétek általában elmélyülnek, s ahogyan az ellentétek kettéhasadása rögzítődhet. Így például a festészet a Kínszenvedés rajzánál, amikor a gúnykacajt ábrázolja a kínzó poroszlók vonásaiban, olykor megáll az arcok fertelmes eltorzulásánál s vigyoránál, és ezzel a ragaszkodással a meghasonláshoz, kiváltkép a vétkes, a bűnös, a gonosz ábrázolásában, veszendőbe megy az eszmény derűje; mert habár a szétszaggatottság nem kövül meg ilyen állapotban, mégis gyakran — ha nem is minden esetben — rútság, vagy legalábbis a szépség hiánya lép helyébe. A régebbi németalföldi festészet egy másik körében az önmagával-szembeni becsületességben és hűségben, valamint a hitben és a megrendíthetetlen bizonyosságban megmutatkozik ugyan a kedély magábanvaló kibékülése, de az eszmény derűsségéig és megnyugvásáig nem jut el ez a szilárdság. Bár a romantikus művészetben a szenvedés és a fájdalom a kedélyt és a szubjektív bensőt mélyebben érinti, mint a régieknél, mégis ábrázolódhat benne szellemi bensőség, örömérzet az odaadásban, boldogság a fájdalomban, a gyönyör a szenvedésben, sőt még a mártíromság kéje is. A panasz kifejezését még a valóban vallásos olasz zenében is áthatja a fájdalomnak ez a gyönyörűsége és megdicsőülése. A romantikusban ez a kifejezés általában a könnyeken átcsillogó mosoly. A könny a fájdalomhoz tartozik, a mosoly a derűhöz, és így a köny-

nyes mosoly ezt az önmagában való megnyugvást jelöli a gyötrelemben és a szenvedésben. A mosoly természetesen nem lehet pusztán szentimentális meghatottság, sem pedig a szubjektum hiúsága és öntetszelgése a nyomorúságos dolgok felett, közöttük a szubjektum kicsinyes szubjektív érzékletei felett, hanem minden fájdalom ellenére a szép foglalataként és szabadságaként kell megjelennie; ahogyan Ximenéről mondják a Cid-románcokban: „mily szép volt könnyeiben!" Az ember tartásnélkülisége viszont vagy rút és visszataszító, vagy nevetséges. A gyermekek például már a legjelentéktelenebb dolgoknál sírvafakadnak, s ezzel megnevettetnek bennünket; egy komoly magatartást tanúsító férfi szemében a mély megindultságnál megjelenő könnyek viszont az érzelem egészen más benyomását keltik.

Mégis, a nevetés és a sírás absztrakt módon szétválhat egymástól, s ebben az absztrakcióban hamis eljárással felhasználták őket a művészet egyik motívumaként, mint például a nevető kórust Weber *Bűvös vadász*-ában. A kacagás általában a visszafojtott nevetés kirobbantása; mégsem maradhat azonban mérséklet nélkül, ha nem akarjuk, hogy az eszmény veszendőbe menjen. Ugyanilyen absztrakt egy hasonlójellegű nevetés Weber *Oberon*-jának egyik kettősében, amelynél szinte aggódhatunk az énekesnő hangszálaiért és tüdejéért. Mennyire máshogy ragad meg bennünket a harsány homéri kacaj, amely az istenek boldog nyugalmából fakad, és csupán derű, nem pedig absztrakt féktelenség! Másfelől a sírás sem szerepelhet az eszményi műalkotásban mérsékletnélküli sirámként; ahogyan például ilyen absztrakt vigasztalanság ismét Weber *Bűvös vadász*-ában hallható. A zenében általában az éneknek úgy kell visszaadnia ezt az örömöt és gyönyört, ahogyan a pacsirta énekel a szabad egekben; a fájdalom és a vidámság kikiabálása még nem zene; még a szenvedésben is a panasz édes hangjának kell átszőnie és derültté tennie a fájdalmakat, hogy úgy érezzük, érdemes így szenvedni, hogy ilyen panaszt hallassunk. Ez az édes dallam, ez az ének valamennyi művészetben.

γ) Ebben az alaptételben bizonyos vonatkozásban benne van a modern irónia elvének jogosultsága is; csakhogy az irónia egyrészt gyakran minden igazi komolyságot nélkülöz, s kiváltkép a silány szubjektumokban leli örömét, másrészt a valóságos cselekvés és lét helyett a kedély puszta sóvárgásában merül ki; így például Novalis, egyike a legnemesebb

kedélyeknek, akik ezt az álláspontot foglalták el, meghatározott érdekek ürességébe, a valóságtól való irtózásba, mintegy a szellem elsorvadásába hajszolódott. Olyan sóvárgás ez, amely nem akar leereszkedni a valóságos cselekvéshez, és termeléshez, mert attól fél, hogy beszennyeződik, ha érintkezik a végességgel, bár nagyonis magában hordja ennek az absztrakciónak hiányérzetét is. Így az iróniában mindenesetre bennerejlik az az abszolút negativitás is, amelyben a szubjektum a meghatározottságok és egyoldalúságok megsemmisítésében önmagára vonatkozik: mivel azonban a megsemmisülés, ahogy ennek az elvnek vizsgálatánál erre már fentebb utaltam, nemcsak, mint a komikusban, azt az önmagánvalósága szerint semmist illeti, amely a maga ürességében manifesztálódik, hanem ugyanolyan mértékben valamennyi magánvalósága szerint való s feltétlen létező is, azért az irónia, mint a mindenoldalú megsemmisítés művészete, mint a sóvárgás — összehasonlítva az igazi eszménnyel —, tartalmazza a benső, művészietlen tartásnélküliség oldalát is. Mert az eszménynek szüksége van magábanvéve szubsztanciális benső tartalomra, amely természetesen különösséggé s ezzel korlátozottsággá válik azáltal, hogy a külsőnek formájában s alakjában is megmutatkozik, de a korlátozottságot mégis úgy hordozza magában, hogy megsemmisít rajta minden csak-külsőleges mozzanatot. Az eszmény meghatározott formája és alakja csupán a puszta külsőlegesség e tagadásán keresztül jeleníti meg a szubsztanciális benső tartalmat a szemlélet és a képzelet számára.

2. A képszerű és külsőleges oldal, amely az eszmény számára époly szükséges, mint a magábanvéve feltétlen tartalom, valamint e két mozzanat egymásrahatásának módja, elvezet bennünket a művészet eszményi ábrázolásának a természethez való viszonyához. Mert ez a külsőleges elem és ennek alakítása összefüggésben van azzal, amit általában természetnek nevezünk. Ebben a vonatkozásban még mindig nincs eldöntve az a régi, szakadatlanul megújuló vita, hogy vajjon a művészetnek a természethez híven, a meglévő külső értelmében kell-e ábrázolnia, vagy a természeti jelenségeket kell-e magasztalnia s dicsőítenie. A természet joga és a szép joga, eszmény és természeti igazság — ilyen közelebbről meg nem határozott szavakkal szüntelenül vitatkozhatunk. Mert a műalkotásnak mindenesetre természethűnek kell lennie, de van közönséges, rút természet is, amelyet nem kell utánozni;

másrészt azonban... — s ez így folyik tovább, vég nélkül. igazi eredmény nélkül.

Újabban kiváltkép Winckelmann vetette fel újra és tette fontos kérdéssé az eszmény és a természet ellentétét. Winckelmann lelkesedését, mint már korábban jeleztem, az ókor műalkotásai s ezeknek eszményi formája lobbantotta lángra; nem nyugodott mindaddig, míg betekintést nem nyert ezek kiválóságába, s el nem érte, hogy a művészet e remekműveit újból elismerjék s mindenütt tanulmányozzák. Ebből az elismerésből azonban sóvárgás jött létre az eszményi ábrázolás után, amely sóvárgásról azt hitték, hogy megtalálták a szépséget, de unalomba, élettelenségbe, jellegnélküli felszínességbe fulladt. Von Rumohr úr szeme előtt, főleg a festészet terén az eszme s az eszmény ellen folytatott említett polémiájában az eszménynek ez az üressége lebeg.

Az elmélet dolga az, hogy feloldja ezt az ellentétet; a művészet gyakorlati érdekét viszont itt is teljesen félretolhatjuk, mert a középszerűséget és a középszerű tehetségeket olyan alaptételekkel befolyásolhatjuk, amilyenekkel éppen akarjuk, az mégis csak középszerű lesz és az is marad; akár a téves, akár a leghelyesebb elmélet alapján, mindenkor csupán középszerű és gyenge műveket tud alkotni. Azonkívül a művészet általában, a festészet különösen más ösztönzés révén megszabadult az úgynevezett eszmények utáni sóvárgástól, és a maga utján legalább megkísérelte, hogy, felkeltvén az érdeklődést a régi olasz s német festészet iránt, formában és tartalomban tartalmasabbat s elevenebbet érjen el.

A művészetben kedvelt természetességgel viszont másrészt éppúgy torkig vagyunk, mint az absztrakt eszménnyel. A színielőadásokon például mindenki szívből únja a mindennapos háztartási történeteket és ezeknek természethű ábrázolását. A családapa bajait feleségével, fiaival és leányaival, sirámait a fizetésről, megélhetésről, a miniszterektől való függésről, a komornyikok s titkárok intrikáiról, valamint az asszonyok bajlódását a cselédekkel a konyhán, a lányok szerelmes-érzelmes ügyeivel a lakószobában — mindezeket a gondokat s bajokat bárki a valóságnak megfelelőbben és jobban megtalálja tulajdon otthonában.

Az eszménynek s a természetnek ennél az ellentéténél mármost az egyik művészetet inkább szem előtt tartottuk, mint a másikat, főleg azonban a festészetet, amelynek éppen a szemléletes különösség a szférája. Ennélfogva az ellentétet

illetőleg e kérdést általánosságban így vetjük fel: mi legyen a művészet, költészet vagy próza? Mert a művészetben éppen az a valóban költői, amit eszménynek nevezünk. Ha azonban a puszta „eszmény" szón fordul meg a dolog, akkor erről könnyen lemondhatunk. Így azonban felvetődik a kérdés: mi hát a próza és mi a költészet a művészetben? Ámbár meghatározott művészeteket illetően a magánvalósága szerint költőihez való ragaszkodás is tévelygésekhez vezethet és már vezetett is, amennyiben a festészetben is ábrázolták azt, ami kifejezetten a költészethez, közelebbről a lírai költészethez tartozik, mivel az ilyen tartalom bizonyosan költői jellegű. A mostani (1828) művészeti kiállítás több festménye például ugyanabból az iskolából (az úgynevezett düsseldorfi iskolából) került ki; valamennyi a költészetből, mégpedig a költészetnek csupán érzékletként ábrázolható részéből kölcsönöz e témáját. Ha többször s alaposabban megnézzük ezeket a festményeket, hamarosan eléggé édeskéseknek és unalmasaknak látszanak. Amaz ellentétben mármost a következő általános meghatározások rejlenek:

a) A műalkotás egészen formális eszmeisége; mivel a költészet általában, mint már a neve is jelzi, csinált, embertől létrehozott valami, amelyet az ember felfogott a képzeletébe, ott feldolgozott és abból saját tevékenysége révén megalkotott.

a) A tartalom lehet ehhez képest számunkra egészen közömbös, vagy pedig a művészeti ábrázoláson kívül, a közönséges életben csak mellékesen, mintegy pillanatnyilag érdekelhet bennünket. Ilyen módon például a holland festészet a természet meglévő futó látszatát úgy tudta ezer- és ezerféle hatássá átváltoztatni, mint az ember által újrateremtett látszatot. E festményeken bársony, fémek ragyogása, fény tárul elénk, lovak, szolgák, vénasszonyok, makrapipából pöfékelő parasztok, átlátszó poharakban a bor csillogása, piszkos zekéjű fickók, akik elnyűtt kártyákkal játszanak — ilyen s még száz hasonló más tárgy, amellyel nem sokat törődünk a mindennapos életben, mivel, — bár mi is kártyázunk, iszogatunk, fecsegünk erről-arról — bennünket egészen más érdeklődés tölt el. Mármost azonban az ilyen tartalomnál, amennyiben a művészet nyujtja ezt, éppen a tárgyaknak ezen jelenése és megjelenése az, ami leköt bennünket, amely szellem az egész anyagiság külső és érzéki voltát legbensejében változtatja meg. Mert létező gyapju és selyem helyett, valódi

haj, pohár, hús, fém helyett puszta színeket látunk, a totális dimenziók helyett, amelyekre a természeti létezésnek szüksége van a maga megjelenéséhez, csupán felületet — s mégis ugyanazt a látványt nyerjük, amit a valóságos nyujt.

β) Ezért ez a szellem által létrehozott látszat a meglévő prózai realitással szemben az eszmeiség csodája; gúny ez, ha úgy tetszik, s irónia a külsőleges természeti létezésben. Mert a természetnek és az embernek a közönséges életben mennyit kell készülődnie, a legkülönfélébb módozatoknak mennyi eszközét kell ahhoz felhasználnia, hogy ilyet létrehozzon: milyen ellenállást fejt ki itt az anyag, például a fém, ha meg kell munkálni! A képzet viszont, amelyből a művészet alkot, lágy, egyszerű elem, amely mindazt, amivel a természetnek s az embernek természeti létezésében annyit kell vesződnie, könnyen és alakítható módon felveszi a maga benseje számára. Az ábrázolt tárgyak és a hétköznapiság embere szintén nem kimeríthetetlenül gazdag, hanem korlátozott; a drágakövek, az arany, a növények, az állatok stb. magukért véve csupán ilyen elhatárolt létezéssel rendelkeznek. A művészileg alkotó ember azonban egy egész világ, tele tartalommal, amit elrabolt a természettől és olyan kincsé halmozott a képzet s a szemlélet tágas birodalmában, amelyet mármost egyszerű módon, a realitás hosszadalmas feltételei és elrendeződései nélkül szabadon önmagából visszaad.

A művészet ebben az eszmeiségben középen áll a pusztán objektív, szegényes létezés és a pusztán benső képzet között. Magukat a tárgyakat szolgáltatja számunkra, de a maga bensejéből; a tárgyakat nem a szokott használatra adja, hanem az érdeklődést a pusztán elméleti szemléletre szolgáló eszmei látszás absztrakciójára korlátozza.

γ) Így az eszmeiség révén a művészet *magasabb fokra emeli* a különben értéktelen tárgyakat; jelentéktelen tartalmuk ellenére a maga számára rögzíti, céllá teszi őket és felkelti érdeklődésünket aziránt, amit különben figyelemre sem méltatnánk. A művészet az idő figyelembevételével teszi ezt, s ebben is eszmei. A művészet tartóssá szilárdítja azt, ami a természetben tovaszáll: egy röpke mosolyt, hirtelen átfutó dévaj vonást a száj körül, egy pillantást, futó fényvillanást, hasonlóképen az ember életének szellemi vonásait is, eseteket és eseményeket, amelyek jönnek — távoznak, itt vannak s ismét elfelejtjük őket, — mindent és mindenkit elragad

a pillanatnyi létezésből és ebben a vonatkozásban is felülkerekedik a természeten.

A művészetnek ebben a formális eszmeiségében nem maga a tartalom köt le bennünket kiváltkép, hanem a szellemi alkotás elégtétele. Az ábrázolásnak itt természetesnek kell látszania, de az ábrázoláson a formális értelemben vett költői és eszményi nem a természeti, mint olyan, hanem az alkotás, éppen az érzéki anyagiság és a külsőleges feltételek megsemmisítése. Örülünk az olyan manifesztációnak, amelynek úgy kell megjelennie, mintha a természet hozta volna létre, pedig a természet eszköz nélküli terméke a szellemnek; a tárgyak nem azért gyönyörködtetnek bennünket, mert annyira természetesek, hanem azért, mert annyira természetesen *csinálták* őket.

b) Egy másik mélyreható érdek mármost arra irányul, hogy a tartalom nemcsak azokban a formákban ábrázolódik, amelyekben a maga közvetlen exisztenciájában számunkra kínálkozik, hanem, mint a szellemtől felfogott tartalom, e formákon belül is kibővül és másfelé fordul. Ami természetileg létezik, az feltétlenül egyedi s valamennyi pontjáról és oldaláról különálló létező. A képzet viszont magában foglalja az *általánosnak* meghatározását, s az, ami belőle keletkezik, ezáltal már megkapja az általánosság jellemvonását, megkülönböztetve a természeti különállástól. A képzetnek ebben a vonatkozásban az az előnye, hogy tágabb terjedelmű és ezen kívül képes a benső felfogásra, kiemelésre és láthatóbb kifejtésére. Habár a műalkotás nem pusztán általános képzet, hanem annak meghatározott megtestesülése; de mint a szellemből s annak elképzelő eleméből keletkezett valaminek, szemléleti elevensége ellenére át kell itatódnia az általános e jellemvonásával. Ez adja meg a költői jelleg magasabbrendű eszmeiségét a puszta csinálás formális eszmeiségével szemben. Mármost a műalkotás feladata itt az, hogy a tárgyat általánosságában ragadja meg, s a külső megjelenésben félredobja azt, ami a tartalom kifejezésében pusztán külsőleges és közömbös maradna. A művész ennélfogva nem fogad el mindent a formákban és kifejezésmódokban, amit kint a külvilágban talál és mert ott találja — hanem mindent csupán a helyes, a dolog fogalmának megfelelő vonások szerint ragad meg, ha igazi költészetet akar létrehozni s ha a természetet, annak alkotásait, általában a meglévőt veszi mintaképül, akkor ez nem azért történik, mert a természet

ezt így és így csinálta, hanem azért, mert ezt *helyesen* csinálta; ez a „helyes" azonban magasabbrendű mozzanat, mint a meglévő maga.

Az emberi alaknál például a művész nem úgy jár el, mint amikor régi festmények restaurálásánál az újrafestett helyeken utánozzák a repedezettséget, ami a firnisz és a színek felpattogása révén a kép többi régebbi részét hálóként beerezte, hanem maga az arcképfestő hagyja el a bőr ráncocskáit, méginkább a szeplőket, hólyagocskákat, egyes himlőhelyeket, májfoltokat stb., s a híres Denner a maga úgynevezett természetességében nem vehető mintául. Ehhez hasonlóan az izmokat és ereket jelzik ugyan, de ezt nem szabad azzal a meghatározottsággal és részletességgel megtenni, ahogyan ezek a természetben megjelennek. Mert ezekben kevés, vagy éppen semmi szellemi sincs, márpedig az emberi alakban a szellemi kifejezése a lényeges. Ezért nem is találom teljességgel hátrányosnak, hogy nálunk például kevesebb meztelen szobrot alkotnak, mint a régieknél; ruháink mai szabása viszont a régiek eszményi öltözetével szemben művészietlen s prózai. Mindkét ruházat célja egyformán az, hogy a testet befedje. Az antik művészet által ábrázolt ruházat mármost többé-kevésbbé önmagáért véve formátlan felület, és mintegy csak azáltal determinált, hogy a testhez kell rögzíteni, például a vállnál. Az öltözet egyébként formálható marad, s saját immanens súlya szerint egyszerűen és szabadon omlik alá, vagy a testhelyzet, a tagok tartása és mozgása határozza meg. A determinálhatóság, amiben megnyilvánul az, hogy a külső csupán a testben megjelenő szellem változékony kifejezésére szolgál, úgy, hogy az öltözet különös formája, a redőzet, a leomlás és a felemelés teljesen a belsőből kiindulva alakul ki és csak pillanatnyilag alkalmazkodik éppen ehhez a helyzethez vagy mozdulathoz — tehát ez a meghatározhatóság alkotja a ruházatban az eszményi mozzanatot. Modern ruháknál viszont az egész anyag készen van s a tagoknak megfelelően szabják ki és varrják meg, — úgyhogy az esés saját szabadsága már egyáltalán nem, vagy csak legkisebb mértékben létezik. A redőzés módját is a varrás határozza meg, ugyanis a szabást és az esést is általában a szabó eszközli, teljesen technikai, iparszerű módon. Mármost a tagok felépítése általában véve szabályozza ugyan a ruhák formáját, de ezek ebben a testformában egyenesen az emberi tagok rossz majmolásai csupán, vagy a konvencionális divatnak és a kor

esetleges szeszélyének megfelelő eltorzításai; s az egyszer elkészített szabás mindig ugyanaz marad, anélkül, hogy a helyzet és mozgás révén meghatározottnak látszana. Ahogyan például a ruhaujj s a nadrágszár ugyanolyan marad, akár így, akár amúgy mozgatjuk karunkat s lábunkat. Legfeljebb a redőzet húzódik végig különböző módon, de mindenkor a szilárd varrásnak megfelelően, — mint például a nadrág Scharnhorst szobrán. Mai öltözködésünk módja tehát, mint külső, nincs eléggé elválasztva a bensőtől, hogy azután megfordítva belülről kialakultnak tűnjék, hanem a természeti forma hamis utánzása folytán az egyszer felvett szabásban éppúgy magáért véve készen s változatlanul jelenik meg.

Amit az emberi alak és ruházata tekintetében az imént láttunk, az mármost érvényes az emberi élet egy sereg egyéb olyan külsőlegességére és szükségletére is, amelyek magukért véve szükségszerűek és valamennyi ember számára közösek, — anélkül azonban, hogy vonatkozásban lennének azokkal a lényegi rendeltetésekkel s érdekekkel, amelyek a tulajdonképpeni, benső tartalma szerinti általánost képezik az emberi létezésben, bármennyire sokoldalúan szövődnek is bele külsőleg a szellemtől kiinduló cselekvésekbe az olyan fizikai feltételek, mint például az evés, ivás, alvás, öltözködés stb.

Ez mármost mindenesetre felvehető a költői műalkotásokba és e vonatkozásban például Homérosnak a legnagyobb természetességet tulajdonítjuk. Mégis minden *ἐνεργεια*, szemléleti világosság ellenére, még neki is arra kell szorítkoznia, hogy csak általánosságban említsen ilyen állapotokat és senkinek sem jut eszébe azt követelni, hogy ebben a vonatkozásban tel kellett volna sorolnia és le kellett volna írnia minden részletet, ahogyan ezek tényleg léteznek. Így Akhillés testének leírásánál említés történhet ugyan magas homlokáról, szépmetszésű orráról, hosszú, erőteljes lábáról, — mégis anélkül, hogy a tagok valóságos exisztenciájának részlete töviről hegyire, minden egyes testrész helyzete és viszonya a másikhoz, a szín stb. ábrázolódnék, bár ez lenne az igazi természetesség. Ezenkívül a költészet esetében a kifejezési mód, eltérően a természeti egyediségtől, mindig az általános képzet; a költő a dolog helyett mindenkor csupán a nevet adja — a szót, melyben az egyedi általánossággá válik, mivel a szót a képzet hozza létre s ezáltal a szó már magában foglalja az általános jellegét. Mondhatnók ugyan, hogy a képzetben

s a beszédben *természetes*, hogy a nevet, a szót, mint a természetileg létező végtelen lerövidítését használjuk, ez azonban mindig a képzettel éppen ellentételezett s azt megszüntető természetesség lenne. Az a kérdés tehát, hogy az ilyen ellentétnél a költőivel szemben a természetesség melyik módjára gondolunk; mert a „természet" általában meghatározatlan, üres szó. A költészetnek mindenkor csak az energikusat, a lényegeset, a jellemzőt szabad kiemelnie, s ez a kifejező lényeges nem más, mint éppen az eszmei s a nem pusztán meglevő, aminek részletei egy bizonyos esetben, jelenetben előadva erőtlenek, szellemtelenek, fárasztók s elviselhetetlenek lennének.

Az általánosság e módjára vonatkozóan az egyik művészet eszményibbnek, a másik pedig inkább a külső szemléletesség terjengőssége ellen irányulónak bizonyul. A szobrászat például a maga alkotásaiban absztraktabb, mint a festészet: a költészetben viszont az epikai költészet egyrészt elmarad egy drámai mű valóságos előadásának külső elevenségétől, másrészt azonban a szemléletesség bőségében éppannyira felülmúlja a drámai művészetet, mivel az epikus énekes konkrét képeket mutat be az események szemléletességéből, viszont a drámai énekesnek meg kell elégednie a cselekvés, az akaratra való hatás és a benső visszahatása benső motívumaival.

c) Továbbá: mivel a *szellem* realizálja a külső jelenség formájában saját magán- és magáértvalósága szerint érdekkel teli tartalmának benső világát, így ebben a vonatkozásban is felvetődik a kérdés: mit jelent az eszmény és természetesség ellentéte? A „természetest" nem használhatjuk a szó tulajdonképeni értelmében, mivel a természetes, mint a szellem külalakja, nem csupán azáltal bír érvénnyel, hogy közvetlenül létezik, mint az állati elevenség, a tájszerű természet stb., hanem — amennyiben ez a természetesség itt meghatározása szerint a *szellem*, amely magát testesíti meg — csak a szellemi kifejezéseként, s ezzel már eszmeiesülten jelenik meg. Mert éppen ezt a feltételt a szellembe, ezt a szellem felől történő képzést és alakítást nevezzük eszmeiesítésnek. A holtakról mondják, hogy arcuk újra felveszi gyermekkoruk vonásait; eltűnik a szenvedélyek, szokások és törekvések testileg megszilárdult kifejezése, a valamennyi akarásban és cselekvésben megmutatkozó jellegzetesség, és visszatér a gyermeki vonások meghatározatlansága. Az életben azonban a vonások és az egész alak kifejezésének jellegét a benső adja meg; ahogyan

például a megkülönböztetett népek, rendek stb. is a külső alakban nyilvánítják ki szellemi irányaik s tevékenységeik különbségét. Minden ilyen vonatkozásban a külső a szellemtől áthatottan és általa létrehozva, a természet mint olyan, ellenében eszmeiesülten jelenik meg. Mármost csupán itt található meg a természeti és az eszményi kérdés jelentésének tulajdonképpeni gyökere. Mert egyfelől kijelentik, hogy a szellemi természeti formái a valóságos, a művészettől újra nem alkotott megjelenésében magukért véve oly tökéletesek, szépek és kiválóak, hogy nincs még egy másik olyan szép, amely magasabbrendűnek, ettől a meglévőtől eltérőleg eszménynek bizonyulna, mivel a művészet még arra sem képes, hogy teljesen elérje a természetben már készen találtat. Másfelől az a követelés támad, hogy a művészet számára a valósággossal szemben önállóan még egyéb, eszményibb formákat és ábrázolásokat találjanak. Ebben a tekintetben különösen fontos von Rumohr úr említett polémiája. Azok, akik állandóan az eszményt emlegetik, lenézően s megvetően beszélnek a „közönséges természetről", von Rumohr úr pedig hasonló előkelő megvetéssel beszél az eszméről s az eszményről.

A szellemi világában mármost tényleg van külsőleg és bensőleg közönséges természet, amely azért közönséges külsőleg, mert éppen a benső közönséges, amennyiben csupán az irígység, a kaján káröröm, a kicsinyes és érzéki utáni kapzsi vágy silány céljait jeleníti meg a maga cselekedeteiben és egész külsejében. A művészet mármost ezt a közönséges természetet is választhatja tárgyául, ha ezt megtette, akkor — ahogy az imént mondottuk — az ábrázolás mint olyan, az alkotás művészisége marad az egyetlen lényeges érdek, s a művész hasztalan tételezné fel egy művelt emberről, hogy az ilyen műalkotása egészével, vagyis egy ilyen tartalommal is együttérezzen. Kiváltképp az úgynevezett zsánerfestészet nem vetette meg az ilyen tárgyakat s a hollandok a tökély legmagasabb fokára fejlesztették ezt a művészetet. Vajjon mi vezette a hollandokat a zsánerhez, milyen tartalmat fejeznek ki ezek a képek, amelyek mégis a legnagyobb vonzóerőt gyakorolják, s amelyeket mégsem lehet egyszerűen félreállítani vagy elvetni a „közönséges természet" megjelöléssel? Mert e festmények tulajdonképpeni anyaga, ha közelebbről megvizsgáljuk, nem is olyan közönséges, mint azt rendszerint hiszik.

A hollandok ábrázolásaik tartalmát önmagukból, saját életük jelenéből választották, s nem vethetjük a szemükre, hogy ezt a jelenlévőt mégegyszer megvalósították a művészet révén. Ami a kortársak szeme és szelleme elé tárul, annak hozzájuk is kell tartoznia, hogy teljes érdeklődésükre számíthasson. Hogy megtudjuk, miben állt a hollandok akkori érdeklődése, meg kell vizsgálnunk történelmüket. A hollandi legnagyobbrészt maga teremtette meg azt a földet, amelyen lakik és él, arra kényszerült, hogy azt maradandó módon megvédje s megtartsa a tenger támadásaival szemben; a városok polgárai, éppúgy, mint a parasztok, bátran, kitartással és vitézséggel lerázták magukról V. Károly, a világ e hatalmas fejedelme fiának, II. Fülöpnek spanyol uralmát s a politikai szabadsággal a vallásszabadságot is kiharcolták maguknak a szabadság vallásában. E polgáriasságnak, vállalkozási kedvnek, kis és nagy ügyekben, saját hazájukban és a messzi tengeren, ennek a gondos és egyben tiszta és rendes jómódnak, a vidámságnak és az önérzetes magabiztosságnak: — e tulajdon tevékenységeiknek köszönhető az, ami képeik általános tartalma. Ez azonban nem közönséges anyag és benső tartalom; természetesen nem a jó társaságbéli ember fintorgó, udvari és udvariaskodó előkelőségével kell hozzá közelednünk. A jóravaló nemzeti érzésnek ebben az értelmében festette Rembrandt híres *Éjszakai orjárat-át,* van Dyck számos arcképét, Wouwerman lovasjeleneteit, s idetartoznak még a paraszti lakomák, mulatságok, kedélyes mókák is. Nekünk is vannak — hogy ellenpéldát említsek — idei tárlatunkon jó zsánerképeink, de az ábrázolás művészete terén távolról sem közelítik meg a hollandok hasonló jellegű képeit, s a tartalomban sem tudnak hasonló szabadsághoz s vidámsághoz felemelkedni. Látunk például egy asszonyt, aki a kocsmába megy, hogy férjét szitkaival kikergesse onnan. Az egész nem más, mint harapóskedvű, mérges emberek jelenete. A hollandoknál viszont csapszékeikben, a lakodalmakon és a táncokban, a lakmározáson és az ivásban minden jókedvűen és vidáman történik, még ha civakodásra és verekedésre kerül is sor, ott vannak az asszonyok és a lányok, mindent és mindenkit a szabadság és széles jókedv érzése tölt el. A jogos elvezet e szellemi derűje, amely még az állatképeken is elárad, és mint jóllakottság s jókedv nyilatkozik meg, ez a friss, felébredt szellemi szabadság és elevenség a felfogásban s az ábrázolásban — ez képezi a festmények magasabbrendű lelkét.

Hasonló értelemben kitünőek Murillo *Utcagyerekei* (a müncheni Központi Képtárban). Külsőleg nézve, itt is a közönséges természetből vették a tárgyat. Az anya tetvez egy gyereket, ez közben nyugodtan majszolja kenyerét; egy hasonló képen két rongyos és szegény gyermek dinnyét és szőlőt eszik. Ezen a szegénységen és félmeztelenségen azonban kívül-belül egészségük és életkedvük túláradó érzésében olyan tökéletes semmivel nemtörődés és gondtalanság ragyog, amit egy dervis is megirigyelhetne. Ez a gondatlanság a külső iránt és a külsőben a benső szabadság az, amit az eszmény fogalma megkíván. Párisban látható Rafael egyik gyermekportréja; a fiú hanyagul karjára támasztja fejét, s a gondtalan megelégedés olyan boldogságával néz a szabad messzeségbe, hogy nem tudunk elszakadni a derűs szellemi egészség e képének szemléletétől. Hasonló a megelégedésünk Murillo utcagyerekeinek láttán. Látszik, hogy nincsenek távolabbi érdekeik és céljaik, de nem mintha bárgyúak volnának, hanem mert csaknem olyan elégedettek és boldogok, mint az olimposi istenek; semmit nem tesznek, semmit nem beszélnek, mégis *egyetlen* darabból öntött egész emberek, bosszankodás és békétlenség nélkül; s a derékségnek ezt az alapját látva elképzeljük, mi minden lehet az ilyen gyermekekből. Egészen más felfogásmód ez, mint amit a házsártos és epés asszonyság, vagy az ostorát kötöző paraszt, vagy az alomszalmán alvó postás esetében látunk.

Az ilyen zsánerképeknek azonban kicsinyeknek kell lenniök, s teljesen érzéki megpillantásukban is jelentéktelen valaminek kell látszaniok, amelyeken — a külső tárgy és tartalom szerint — túl vagyunk. Elviselhetetlenné válnék, ha ezt életnagyságban látnók, s ezáltal azzal az igénnyel, hogy a maga egészében valóban kielégíthet bennünket.

Ilyen módon kell felfognunk, hogy beléphessen a művészetbe, azt, amit „közönséges természetnek" szoktak nevezni.

A művészet számára természetesen van magasabbrendű, eszményibb alak is, mint az ilyen vidámság és polgári derekasság ábrázolása a magánvalóságuk szerint mindig jelentéktelen partikularitásokban. Mert az embernek vannak olyan komolyabb érdekei és céljai is, amelyek a magábanvaló szellem kibontakozásából s elmélyüléséből származnak, s amelyekben az embernek harmoniában kell maradnia önmagával. Az a magasabbrendű művészet, amely ennek a magasabbrendű tartalomnak ábrázolását tekinti feladatának. Csakhogy

ebben a tekintetben felmerül a kérdés: ugyan honnan kell venni a formákat a szellem ilyen alkotásaihoz? Egyesek úgy vélik: ahogyan a művész először önmagában hordozza azokat a magasabbrendű eszméket, amelyeket megalkotott, úgy a magasabbrendű formákat is önmagából kell megalkotnia ehhez, mint például a görög istenek, Krisztus, az apostolok, a szentek stb. alakját. Von Rumohr mindenekelőtt ezen állítás ellen hadakozik, mivel azt ismerte fel, hogy ez az irányzat a művészet zsákutcája; itt ugyanis a művészek önkényesen, a természettől eltérve találták ki a formákat és ezzel az olaszok és németalföldiek remekműveit állítja szembe. Ebben a vonatkozásban helyteleníti, hogy „az utolsó hatvan év művészetelmélete azt igyekezett bizonyítani, hogy a művészet célja, vagy legalább is főcélja az, hogy a teremtést egyes alakulataiban kijavítsa, vonatkozásnélküli formákat hozzon létre, amelyeknek a teremtettet ott kell majmolniuk, ahol szebb és mintegy kárpótolniok kell a halandó emberi nemet azért, mert magát a természetet nem tudták szebbé alakítani." (Olasz kutatások I. 105. l.) Ezért azt tanácsolja a művésznek: „álljon el attól a titáni szándéktól, hogy a *természeti formát* magasztalja, dicsőítse, vagy amilyen más névvel éppen jelölik az emberi szellem ilyen felfuvalkodását a művészeti írásokban" (63. l.). — Az a meggyőződése, hogy a legmagasabbrendű szellemi tárgyak kifejezéséhez szükséges külső formák is bennerejlenek már a létezőben, s ennélfogva megállapítja, hogy „a művészi ábrázolása — ott is, ahol tárgya az elgondolható legszellemibb tárgy — sohasem önkényesen megállapított jegyeken, hanem teljességgel a szerves formáknak a természetben megadott jelentőségén alapul". (83. l.) Itt von Rumohr úr főként a régieknek Winckelmann által megjelölt eszményi formáit tartja szem előtt. Winckelmannak azonban elévülhetetlen érdeme, hogy e formákat kiemelte és összeállította, ha a különös ismertetőjegyek tekintetében alkalmasint néhány tévedés csúszott is közbe. Von Rumohr úr például úgy véli (115. l. megjegyzés), hogy az altest meghosszabbítása, amelyet Winckelmann (K. G. Bch. V. fej. 4, § 2,) az antik formaeszmény ismertetőjegyének nevez, római szobrokról származik. Ezzel szemben von Rumohr az eszmény elleni polémiájában azt követeli, hogy a művész teljesen vesse bele magát a természeti forma tanulmányozásába: csak itt kerül igazán napvilágra a tulajdonképpeni szép. Mert, mondja, „a legjelentékenyebb szépség a formák megadott, a természetben és

nem az emberi önkényben gyökerező szimbolikáján alapul, amelyben e formák meghatározott kapcsolatban ismertetőjegyekké és jelekké fejlődnek, s ezek megpillantásakor szükségszerűen részben meghatározott képzetekre s fogalmakra emlékezünk, részben pedig ugyancsak meghatározott, bennünk szunnyadó érzések tudatosulnak". (144. l.) S így „a szellem titkos vonása, amelyet eszmének neveznek, egybekapcsolja a művészt a rokon természeti jelenségekkel; a művész lassanként megtanulja, hogy bennük mind világosabban felismerje saját akaratát és képessé válik arra, hogy e természeti jelenségeken át fejezze ki a maga akaratát" (105. l.).

Az eszményi művészetben természetesen nem beszélhetünk önkényesen megállapított jegyekről; s ha megtörtént az, hogy a valódi természeti forma elhanyagolásával a régiek amaz eszményi formáit alakították át hamis és üres absztrakciókká — akkor von Rumohr úr helyesen teszi, hogy ez ellen a legkeményebben tiltakozik.

A művészeti eszmény és a természet ez ellentétének kérdésében azonban a következőket kell megállapítanunk a leglényegesebb dologként:

A szellemi benső tartalom meglévő természeti formáit valóban szimbolikusnak kell vennünk abban az általános értelemben, hogy ezek nem közvetlenül, önmagukért véve bírnak érvénnyel, hanem annak a bensőnek és szelleminek megjelenései, amelyet kifejeznek. Ez képezi eszmeiségüket már a maguk valóságában, a művészeten kívül, eltérően a természettől, mint olyantól, amely semmi szellemit nem ábrázol. A szellem benső tartalmának mármost a művészetben az említett formák magasabb fokán kell elnyernie a maga külső alakját. Ez a benső tartalom a valóságos emberi szellemben létezik, s így mint az emberi benső általában rendelkezik meglévő külalakkal, amelyben megnyilvánul. Mármost bármenynyire elismerik is ezt a pontot, tudományosan mégis fennmarad egy teljességgel felesleges kérdés: vajjon léteznek-e a meglévő valóságban olyan szép, kifejező alakok és arcok, amelyeket a művészet közvetlenül, mint portrékat felhasználhat, amikor például egy Jupitert, Jupiter fenségét, nyugalmát, hatalmát ábrázolja, amikor egy Junot, Venust, egy Szent Pétert, Krisztust, Szent Jánost, egy Máriát ábrázol? Lehet ugyan érveket találni mellette és ellene, de ez teljesen empirikus kérdés marad, sőt, mint empirikus kérdés is eldönthetetlen. Mert a döntés egyetlen útja a valóságos megmutatás

lenne, amit például a görög isteneket illetően nehezen lehetne megvalósítani, s még a jelent illetően is az egyik ember mintegy látott tökéletes szépségeket, egy másik viszont nem. Egyébként a forma szépsége egyáltalán nem adja azt, amit eszménynek neveztünk, mivel az eszményhez egyúttal hozzátartozik a benső tartalomnak és ezáltal a formának is az individualitása. Egy forma szerint teljességgel szabályszerű, szép arc például lehet hideg és kifejezéstelen. A görög istenek eszményei azonban individuumok, amelyekből az általánosságon belül nem hiányzik a karakterisztikus meghatározottság sem. Az eszmény elevensége mármost éppen azon alapszik, hogy az a meghatározott szellemi alapjelentés, amelynek ábrázolódnia kell, teljesen átdolgozza a külső megjelenés, testtartás, helyzet, mozgás, az arcvonások, a tagok formája és alakja stb. valamennyi különös oldalát, úgy, hogy semmi sem marad üres és jelentésnélküli, hanem minden mozzanat ama jelentéstől áthatottnak bizonyul. Amit például legújabban bemutattak a valóban Phidiástól származó görög szobrok esetében, az főként az általános elevenség e módja miatt felemelő. Az eszmény megtartotta még a maga szigorát, nem tette még meg az átmenetek útját a bájhoz, a kecsességhez, a bőséghez és a kellemhez; minden formát szorosan amaz általános jelentésre vonatkoztat, amelyet meg kellett testesítenie. Ez a legmagasabbrendű elevenség tünteti ki a nagy művészeket.

Az ilyen alapjelentést, szemben a valóságos jelenségvilág partikularitásával, magában véve absztraktnak nevezhetjük; kiváltképpen a szobrászatban s a festészetben, amelyek csupán egy mozzanatot emelnek ki, anélkül, hogy továbbmennének ahhoz a sokoldalú kifejlődéshez, amelyben például Homéros Akhillés jellemét éppoly keménynek és kegyetlennek tudta ábrázolni, mint szelídnek s barátságosnak és sok más lelkivonással együtt tudta megrajzolni. A meglévő valóságban mármost az ilyen jelentés is megtalálhatja ugyan a maga kifejezését, ahogyan például alig van olyan arc, amely ne tudná kifejezni a jámborság, az ájtatosság, a derültség stb. érzését, de az ilyen arcok emellett még ezer más olyan vonást is kifejeznek, amely vagy egyáltalában nem illik a kifejezendő alapjelentéshez, vagy nem áll vele közelebbi vonatkozásban. Egy arckép azért nyilvánul meg a maga partikularitása révén arcképként. A német és németalföldi festményeken például gyakran ábrázolják az adományozót családjával,

feleségével, fiaival, leányaival. Mindnyájuknak ájtatosságba merülve kell megjelenniök, s minden vonásukból valóban a jámborság látszik, a férfiakban azonban ezenkívül felismerjük esetleg a bátor harcosokat, a mozgalmas életű embert, aki az életben és a cselekvés szenvedélyében sokat próbált: az asszonyokban pedig hasonlóan életerős, derék feleségeket látunk. Ha éppen e természethű arckifejezéseiről híres festményen összehasonlítjuk ezzel Máriát, vagy a mellette álló szenteket és apostolokat, úgy arcukon az előbbiekkel szemben csak egy kifejezést láthatunk, s minden forma, a csontrendszer, az izmok, a nyugvó és mozgó vonások erre az egy kifejezésre összpontosulnak. Az egész alakzat egybehangolt volta adja meg a különbséget a tulajdonképpeni eszmény és portré között.

Mármost azt képzelhetnők, a művésznek az a feladata, hogy a meglévőből innen-onnan kiválogassa a legjobb formákat és összeállítsa őket, vagy pedig — ahogy ez megtörténik — réz- és fametszet-gyüjteményekből arckifejezéseket, testállásokat keresgéljen össze, hogy megtalálja a valódi formákat a maga tartalmához. Ezzel a gyüjtéssel és válogatással azonban még nincs elintézve a dolog; a művésznek alkotó módon kell cselekednie és tulajdon fantáziájában a megfelelő formák ismeretével, valamint mély érzékkel és alapos érzéklettel kell az őt lelkesítő jelentést, az egészet átfogva, *egyöntetűen* megalkotnia és megformálnia.

B) Az eszmény meghatározottsága

Az eddig általános fogalmak szerint vizsgált eszmény, mint olyan relatíve könnyen volt megragadható. Mivel azonban a művészeti szép, amennyiben eszme, nem képes megrekedni a maga pusztán általános fogalmánál, hanem, már e fogalom szerint meghatározottságot és különösséget tartalmaz magában, s ezért magából át kell lépnie a valóságos meghatározottságba, — ezért erről az oldalról felvetődik a kérdés: miképpen marad fenn az eszményi, a külsőlegességbe és végességbe, s ezzel a nem-eszményibe való kilépése ellenére; valamint megfordítva: miképpen képes a véges létezés arra, hogy felvegye magába a művészeti szép eszmeiségét?

Ebben a vonatkozásban a következő pontokat kell megbeszélnünk:

Először az eszmény meghatározottságát mint olyat;

másodszor meghatározottságát, amennyiben az a maga különösségén át magábanvaló differenciáiig s ennek feloldásáig továbbfejlődik, amit általánosságban cselekménynek nevezhetünk;

harmadszor az eszmény *külsőleges* meghatározottságát.

I. Az eszményi meghatározottság mint olyan

1. Láttuk már, hogy a művészetnek mindenekelőtt az istenit kell ábrázolásai középpontjává tennie. Mármost azonban a magáértvéve *egységnek* és *általánosságnak* megtartott isteni csupán a gondolatok számára lényeges, és mint önmagánvalósága szerint nem-képszerű, kivonja magát a fantázia alkotó és formáló munkája alól; a zsidóknak s a mohamedánoknak így tiltott dolog képet alkotni istenről a közelebbi, az érzékibben körülnéző szemlélet számára. Ennélfogva a képzőművészetnek, amely az alak legkonkrétebb elevenségét igényli, nincs itt tere; csupán a líra képes arra, hogy az istenhez-emelkedésben magasztalja az ő hatalmát és nagyszerűségét.

2. A másik oldalon viszont bármennyire egység és általánosság az isteni osztályrésze, mégis önmagábanvéve lényegileg meghatározott, s ezzel megszabadulván az absztrakciótól, átadja magát a képszerűségnek és a szemléletességnek is. Ha mármost a fantázia a meghatározottság formájában képszerűen felfogja és ábrázolja, akkor ezáltal nyomban fellép a meghatározás sokfélesége, és csak itt kezdődik az eszményi művészet sajátos területe.

Először ugyanis az *egységes* isteni szubsztancia széthasad és szétforgácsolódik az önállóan önmagukon alapuló istenek sokaságává; ahogyan a görög művészet politeista szemléletében és a keresztény elképzelés számára is úgy jelenik meg isten a maga magábanvaló, tisztán szellemi egységével szemben, mint a földi és világi valóságba közvetlenül beleszövődött valóságos ember. *Másodszor* az isteni a maga meghatározott jelenségében, általában valóságában jelenvaló és tevékeny az ember érzékében és kedélyében, akarásában és működésében; így ebben a szférában az isten szellemével eltelt emberek, szentek, vértanúk, boldogok, a hívők általában az eszményi művészetnek is egyformán megfelelő tárggyá válnak. Az isteni, valamint az isteni meghatározott s ezzel éppen

világi létezése különösségének az elvével azonban *harmadszor* felszínre kerül az emberi valóság partikularitása. Mert az egész emberi kedély, mindazzal, ami ezt legbensejében mozgatja és ami hatalom benne, valamennyi érzés és szenvedély, az emberi szív valamennyi mélyebb érdeke, — egyszóval ez a konkrét élet alkotja a művészet anyagát, és az az eszmény ennek ábrázolása és kifejezése.

Viszont az isteni, mint magábanvaló tiszta szellem, csak a gondolati megismerés tárgya. A tevékenységben megtestesült szellem azonban, amennyiben mindenkor csak az emberi szívre utal, a művészethez tartozik. Itt mégis nyomban különös érdekek és cselekvések tűnnek elő, ezek meghatározott jellege, pillanatnyi állapota és szituációja, — általában a külsőlegessel való összebonyolódások; s ennélfogva meg kell vizsgálnunk, hogy először is általában miben áll az eszményi erre a meghatározottságra való vonatkozásban.

3. Az eszményi legmagasabbrendű tisztasága — a fentebb már kifejtettek szerint — itt is csupán abban állhat, hogy az istenek, Krisztus, az apostolok, a szentek, a vezeklők és a jámborok a maguk boldog nyugalmában s megelégedésében állnak előttünk, amelyben nem érinti őket a földi élet a maga sokféle összekuszáltságának, küzdelmének és ellentétének insógével és szorongattatásával. Ebben az értelemben különösen a szobrászat és festészet talált eszményi módon alakokat az egyes istenek, valamint Krisztus, a világ megváltója, az egyes apostolok és a szentek számára. Az önmagánvalósága szerint igaz a létezésben itt csupán *saját* létezésében, önmagára vonatkoztatva és nem magából kiszakítva a véges viszonyokba belelökve ábrázolódik. Ebből a magábanvaló lezártságból nem hiányzik ugyan a partikularitás, de a külsőlegesben és végesben szétfutó különösség egyszerű meghatározottsággá tisztult, olyannyira, hogy úgylátszik, a külső befolyást a külső viszony nyomai teljességgel eltűnnek. Ez a magábanvaló tétlen, örök nyugalom vagy kipihenés képezi — például Herkulesnél — még a meghatározottságban is az eszményit, mint olyat. Ezért, ha az istenek bele is keverednek valamibe, akkor is meg kell maradniok halhatatlan, érinthetetlen fenségükben. Mert Jupiter, Juno, Apollo, Mars például meghatározott s mégis szilárd erők és hatalmak, akik megőrzik magábanvaló önálló szabadságukat, — még akkor is, ha tevékenységük kifelé fordult. Igy aztán az eszmény meghatározottságán belül nem szabad csupán egy egyedi partikularitásnak megjelennie, ha-

nem a szellemi szabadságnak kell önmagánvalósága szerint mint totalitásnak, s ebben az önmagán-nyugvásban mint mindenirányú lehetőségnek megmutakoznia.

Lentebb, a világi és az emberi területén a meghatározottság eszményi volta olymódon bizonyul hatékonynak, hogy bizonyos szubsztanciális benső tartalomnak, ami betölti az embert, van ereje a szubjektivitás csak-partikuláris voltának leküzdéséhez. Ezáltal ugyanis a különös az érzékelésben és a tevékenységben elszakad az esetlegességtől, s a konkrét partikularitás a maga sajátszerű benső igazságával nagyobb összhangban ábrázolódik; mint ahogyan az, amit általában nemesnek, deréknek, tökéletesnek nevezünk az emberi szívben, azt jelenti, hogy a szellemiség, az erkölcsiség, az istenség igaz szubsztanciája hatalmasnak bizonyul a szubjektumban, és az ember ennélfogva csupán ebbe a szubsztanciálisba ágyazza bele a maga eleven tevékenységét, akaraterejét, érdekeit, szenvedélyeit stb., hogy benne kielégítse igazi, benső szükségleteit.

De amennyire a szellem meghatározottsága és külsőlegessége egyszerűen magábanvéve összefoglaltan jelenik is meg az eszményben, a létezésbe visszatért különösséggel mégis közvetlenül kapcsolatos a *fejlődésnek* és ezzel a kívülre irányuló viszonylatban az ellentétek különbségének s harcának elve. Ez átvezet bennünket az eszmény magábanvéve differens, kibontakozódó meghatározottságának közelebbi tárgyalásához; ezt a meghatározottságot általában mint *cselekményt* foghatjuk fel.

II. A cselekmény

Az eszményi meghatározottságot, mint olyat, megilleti az angyalokéhoz hasonló égi boldogság barátságos ártatlansága, a tétlen nyugalom, az önálló módon önmagán nyugvó hatalom fensége, valamint az általában önmagábanvéve szubsztanciális derekassága és lezártsága. A benső és a szellemi azonban ugyanilyen mértékben tevékeny mozgás és kibontakozódás. De kibontakozódás nincs egyoldalúság és meghasonlás nélkül; a teljes totális szellem, kibontakozódva a maga különösségeibe, nyugalmából szembekerülve önmagával, belép a szétszaggatott, zűrzavaros világlényeg ellentétének kellősközepébe, s ebben a széthasadtságban már nem képes arra, hogy kivonja magát a véges boldogtalanságból és szerencsétlenségből.

Még a politeizmus örök istenei sem élnek örök békében, hanem egymással szembenálló szenvedélyekkel és érdekekkel egészen a pártoskodásig és a harcig jutnak el, s alá kell vetniök magukat a sorsnak; sőt, még a keresztény Isten sem kivétel a szenvedés megalázásának és a halál csúfságának átmeneti állapota alól, és nem mentesül a lelki fájdalomtól, amelyben így kell felkiáltania: „Én Istenem, én Istenem, mért hagytál el engemet?"; az Istenanya hasonló keserű kínokat szenved el; s az emberi élet általában küzdelmekkel, harcokkal, fájdalmakkal teli. Mert a nagyság s az erő igazán csak annak az ellentétnek nagyságán és erején mérhető fel, amelyből a szellem újra magábanvaló egységgé egyesíti magát; a szubjektivitás ereje és mélysége annál inkább kitűnik, minél végletesebben s félelmetesebben szétfeszültek a körülmények, minél jobban szétszakadnak az ellentmondások, amelyek között a szubjektivitásnak mégis önmagábanvéve szilárdan meg kell maradnia. Egyedül ebben a kibontakozódásban marad fenn az eszme és az eszményi hatalma, mert a hatalom abban áll csupán, hogy a létező fenntartja magát a negatívban.

Mivel azonban az eszmény különössége az ilyen fejlődés révén a kívülre irányuló viszonyba lép, s ezáltal olyan világba bocsátkozik, amely ahelyett, hogy a fogalom s annak realitása eszményi, szabad összhangját önmagánvalósága szerint ábrázolná, inkább olyan létezést tár elénk, amely semmiképpen sem olyan, amilyennek lennie kellene, — ezért ennek a viszonynak vizsgálatánál azt kell megértenünk, hogy azok a meghatározottságok, amelyekbe az eszmény belebocsátkozik, menynyiben tartalmazhatják közvetlenül önmagáértvéve az eszmeiséget, vagy mennyiben válhatnak többé-kevésbbé alkalmassá az eszmeiségre.

Ebben a vonatkozásban figyelmünk három főpontra összpontosul.

Az *első* az *általános világállapot*, amely az individuális cselekvésnek és jellegének előfeltevése.

A *második* annak az állapotnak *különössége*, amelynek meghatározottsága beviszi e szubsztanciális egységbe a differenciát és a feszültséget, amely a cselekvény ösztönzőjévé válik — *a szituáció*.

Harmadszor a szituáció felfogása a szubjektivitás oldaláról és a reakció, amely feltárja a differencia harcát és feloldódását — a tulajdonképpeni *cselekmény*.

1. Az általános világállapot

Az eszményi szubjektivitás, mint szubjektivitás, magában hordja azt a rendeltetését, hogy cselekedjék, általában mozogjon s tevékenykedjék, amennyiben ki kell fejtenie és meg kell valósítania azt, ami benne van. Ehhez szüksége van egy környező világra, mint általános talajra realizációi számára. Ha ebben a vonatkozásban *állapotról* beszélünk, akkor ezen azt az általános módot kell értenünk, ahogyan a szellemi valóságon belül a *szubsztanciális*, ezt a valóságot lényegileg összetartó létezik. Ilyen értelemben beszélhetünk például a műveltség, a tudományok, a vallásos érzés, vagy akár a pénzügyek, az igazságszolgáltatás, a családi élet és más egyéb partikularitások állapotáról is. Mindezen oldalak azonban valójában csupán formái egy és ugyanazon szellemnek és benső tartalomnak, amely bennük fejlik ki és valósul meg. — Mármost amennyiben itt a világállapotról mint a szellemi valóság általános módjáról van szó, úgy ezt az *akarat* oldaláról kell felfognunk; mert a szellem az akarat révén lép át egyáltalán a létezésbe, s a valóság közvetlen szubsztanciális kötelékei olyan meghatározott módon mutatkoznak meg, ahogyan tevékenységhez jutnak az akarati meghatározások, az erkölcsinek, a törvényesnek a fogalma, általában annak fogalma, amit általánosságban igazságosságnak nevezhetünk.

Felmerül mármost a kérdés: az ilyen általános állapotnak milyen alkatúnak kell lennie, hogy megfelelőnek bizonyuljon az eszmény individualitására?

a) A fentiek alapján ebben a tekintetben először is a következő pontokat állapíthatjuk meg.

α) Az eszmény — magábanvaló egység, s a tartalomnak nem csak-fomális, külsőleges egysége, hanem immanens egysége önmagán. Ezt a magábanvéve egyedülálló szubsztanciális önmagán-nyugvást fentebb már úgy jellemeztük, mint az eszmény önmagával-megelégedését, nyugalmát és boldogságát. A mostani fokon ezt a meghatározást mint az *önállóságot* emeljük ki, s az általános világállapottól megkövetelj ük, hogy az az önállóság formájában jelenjék meg, hogy felvehesse magába az eszmény alakját.

Az „önállóság" azonban kétértelmű kifejezés.

αα) Mert az önmagábanvéve szubsztanciálisat, már e szubsztancialitás és okozatiság miatt, rendszerint feltétlenül önállónak mondjuk, s isteninek és abszolútnak is szokták

nevezni. Ha azonban megtartjuk ebben az általánosságban és szubsztanciában mint olyanban, akkor nem magábanvéve szubjektív, s ennélfogva a konkrét individualitás különös voltában nyomban a maga merev ellentétére bukkan. Ámde ebben az ellentétben, mint az ellentétnél általában, veszendőbe megy az igazi önállóság.

$\beta\beta$) Megfordítva: a — bár csak formális módon — önmagánnyugvó individualitásnak önállóságot szoktunk tulajdonítani szubjektív jellegének szilárdságában. Mégis, a szubjektivitás, — amennyiben hiányzik belőle az élet igazi benső tartalma, úgy hogy ezek a hatalmak és szubsztanciák rajta kívül, önmagukértvalóságuk szerint itt állanak s idegen tartalmak maradnak a szubjektum és annak benseje számára, — nos, a szubjektivitás ekkor ugyanúgy ellentétbe került a létezés igazi szubsztanciális voltával, s ezáltal elveszti a tartalmas önállóság és szabadság álláspontját. Az igazi önállóság ezért az individualitás és az általánosság egységében és egymást-áthatásában rejlik csupán, mivel az általános az egyediség révén éppúgy konkrét létezéshez jut, mint ahogy az egyedi és különös szubjektivitása csupán az általánosban találja meg saját valósága megingathatatlan alapját és igazi benső tartalmát.

$\gamma\gamma$) Az általános világállapot szempontjából ezért úgy kell itt tárgyalnunk az önállóság formáját, hogy ebben az állapotban a szubsztanciális általánosságnak önmagán kell viselnie a szubjektivitás alakját, hogy önálló legyen. Ennek az azonosságnak legközelebbi megjelenési módja, ami eszünkbe juthat — a gondolkodásé. Mert a gondolkodás egyfelől szubjektív, másfelől rendelkezik az általánossal, mint igazi tevékenysége termékével, — s a két mozzanat: az általánosság és a szubjektivitás szabad egységben van. De a gondolkodás általános mozzanata nem tartozik a művészethez ennek szépségében; s ezenkívül a gondolkodásnál az egyébként különös individualitás a maga természetiségében, alakjában, valamint gyakorlati cselekvésében és megvalósításában nincs szükségszerű összhangban a gondolkodás általánosságával; s fellép, vagy legalábbis felléphet a maga konkrét valóságában vett szubjektumnak és a gondolkodó szubjektumnak a differenciája. Ez a szétválás az általános benső tartalmára magára vonatkozik. Ha ugyanis ez a benső tartalom a gondolkodó szubjektumban már kezd elválni a szubjektum egyéb realitásától, akkor mint magáértvéve általá-

nos, már az *objektív* létezésben is elszakad a szokott belejátszó megjelenési módtól, ezzel szemben már a fennállás szilárdságára és hatalmára tett szert. Az eszményben azonban a különös individualitásnak megbonthatatlan összhangban kell maradnia a szubsztanciálissal; s amennyiben az eszménynek osztályrészül jut a szubjektivitás szabadsága és önállósága, annyiban az állapotok és viszonyok környező világa nem rendelkezhet a szubjektívtől és az individuálistól független, magáértvéve még lényeges objektivitással. Mert az eszményi individuum sajátjának kell lennie, és nem kell a szubjektum individualitásától eloldva magáértvéve mozognia és működnie, mivel különben a szubjektum, mint pusztán alárendelt elem, visszalép a magáértvéve már kész világ elől. Ebben a tekintetben tehát az általánosnak az individuumban annak saját, legsajátabb valójaként kell ugyan valóságosnak lennie, de nem a *gondolkodással* rendelkező szubjektum sajátjaként, hanem *jellemének* és *kedélyének* sajátjaként. Más szóval: ezért az általános és individuális egysége számára a gondolkozás közvetítésével és megkülönböztetésével szemben, a *közvetlenség* formáját követeljük meg; s az önállóság, amire igényt tartunk, a *közvetlen* önállóság alakját kapja meg. Ezzel azonban nyomban egybekapcsolódik az *esetlegesség*. Mivel ugyanis a szellemi élet általános és döntő mozzanata az individuumok önállóságában közvetlenül csak mint azok szubjektív érzése, kedélye, jellemvonása létezik, és az exisztencia más formáját nem kell elnyernie, — ezért éppen ezáltal rá vannak hagyva az akarat és a megvalósítás véletlenszerűségére. Mert így éppen ezeknek az individuumoknak és érzésmódjuknak csupán sajátságos jellege marad, s mint ezek csak-partikuláris tulajdonának, magáértvéve nem kell semilyen hatalmat és szükségszerűséget érvényre-juttatnia, hanem — ahelyett, hogy általános, önmaga révén megszilárdult módon mindig újból és újból megvalósulna — tisztán mint a csak önmagán-nyugvó szubjektumnak, a szubjektum érzékelésének, hajlamának, erejének, derekasságának, fortélyosságának és ügyességének elhatározása, végrehajtása, s ugyanilyen önkényes abahagyása jelenik meg.

Itt tehát az esetlegességnek az a módja képezi az állapot jellegzetességét, amelyet az eszmény talajaként és egész megjelenési módjaként megkövetelünk.

β) Hogy világosabban előtérbe léphessen a művészet számára megközelíthető valóság meghatározott alakja, vessünk egy pillantást az exisztencia ellentétes módjára.

aa) Ez ott létezik, ahol az erkölcsi fogalom, az igazságosság, és ennek észszerű szabadsága már a *törvényes* rend formájában kialakult és bevált, úgyhogy magábanvéve mozdulatlan szükségszerűségként jelen van a külsőlegesben is, — anélkül, hogy függene a kedély és jellem különös individualitásától és szubjektivitásától. Ez az eset abban az *állami életben*, amely az állam fogalmának megfelelően jelenik meg; mert az individuumoknak nem minden társadalmi szövetséggé való összeállása, nem minden patriarchális összekapcsoltság nevezhető államnak. Az igazi államban ugyanis a törvények, szokások, jogok — amennyiben a szabadság általános észszerű meghatározásait alkotják — a maguk *általánosságában* és absztrakciójában is érvényesek, s már nem határozza meg őket az egyéni óhajnak és partikuláris sajátosságnak a véletlenszerűsége. Ahogy a tudat az előírásokat és törvényeket a maguk általánosságában állította maga elé, úgy ezek külsőleg is valóságosak, mint az az általános elem, amely magáértévé a maga szabályszerű útját járja, és nyilvános hatalommal s erővel rendelkezik az individuumokon, ha azok arra vállalkoznak, hogy önkényüket jogsértő módon szembeállítsák a törvénnyel.

ββ) Az ilyen állapot feltételezi a törvényadó értelem általánosságainak különválását a közvetlen elevenségtől: ha elevenségen azt az egységet értjük, amelyben az erkölcsiség és az igazságosság valamennyi szubsztanciális és lényeges eleme előbb csak az *individuumokban* vált valósággá, mint érzés és érzület, és amelyet csak egyedül azok használnak. Az állam kifejlett állapotában a jog és az igazság, valamint a vallás és a tudomány, vagy legalábbis a vallásosságra és tudományosságra nevelésről való gondoskodás a közhatalomhoz tartozik, és az irányítja és hajtja végre őket.

γγ) Az *egyes* individuumok ezáltal olyan helyzetet foglalnak el az államban, hogy csatlakozniok kell ehhez a rendhez és meglévő szilárdsághoz, alá kell vetniök magukat annak, mivel a maguk jellemével s kedélyével többé már nem egyedüli exisztenciái az erkölcsi hatalomnak, — ellenkezőleg, ahogyan az igazi államban lenni szokott, gondolkodásmódjuk, szubjektív véleményük és érzésmódjuk egész partikularitását ezzel a törvényszerűséggel kell szabályozniok és vele kell összhangba hozniok. Ez a csatlakozás a szubjektív önkénytől független állam objektív észszerűségéhez, lehet puszta behódolás, mivel a jogok, törvények és intézmények hatalmasak

és érvényesek, s a kényszer erejével bírnak, — vagy származhat a szabad elismerésből s betekintésből a meglévő rend észszerűségébe, úgyhogy a szubjektum az objektumban újra megtalálja önmagát. De az egyes individuumok ekkor és mindenkor mellékes dolgok csupán, azok is maradnak, és az állam valóságán kívül önmagukbanvéve nem rendelkeznek szubsztancialitással. Mert a szubsztancialitás többé már nem ennek vagy annak az *individuumnak különös* tulajdona, hanem *önmagáértvéve*, valamennyi oldalán a legkisebb részletig *általános* és *szükségszerű* módon fejeződik ki. Ezért amit az egyes individuumok a jogszerű, erkölcsös, törvényszerű cselekvés terén az egész érdekében és folyamatában végre tudnak hajtani, akarásuk és megvalósításuk csakúgy, mint ők maguk, mégis mindenkor csak jelentéktelen dolog és puszta példa marad az egészhez mérten. Mert cselekvéseik mindenkor csak egy egyedi eset egészen részleges megvalósításai maradnak, és nem annak mint általánosságnak megvalósításai, abban az értelemben, hogy e cselekvés, ez eset ezáltal törvénnyé válnék, vagy törvényként jelennék meg. Megfordítva: ugyanúgy nem bír egyes individuumok mint egyesek számára jelentőséggel, vajjon akarják-e avagy sem, hogy a jog és az igazságosság érvényesüljön; ez magán- és magáértvalósága szerint érvénnyel bír, még akkor is, ha nem akarják. Az általános nyilvánosnak ugyan érdeke, hogy minden egyedi individuum ennek megfelelőnek bizonyuljon és akarja ezt, de az egyedi individuumok érdeke nem szól bele, hogy a jogos és az erkölcsös éppen ennek, vagy annak egyetértése révén jusson érvényre. — ezeknek nincs szükségük erre az egyenkinti hozzájárulásra — a büntetés úgy is érvényre juttatja ezeket, ha megszegték.

Az egyedi szubjektum alárendelt helyzete a kifejlett államban végül megmutatkozik abban, hogy minden egyes individuum csak egészen meghatározott és mindenkor korlátozott módon részes az egészben. Az igazi államban ugyanis a közért végzett munka, mint a polgári társadalomban a kereskedelmi és ipari tevékenység stb., a legsokrétűbben megoszlott, úgyhogy mármost az államélet egésze nem *egy* individuum konkrét cselekvéseként jelenik meg, vagy általában nem bízható individuum önkényre, erejére, bátorságára, vitézségére, hatalmára és belátására, hanem amilyen számtalan foglalkozást és tevékenységet éppen magában-foglal, ugyanolyan számtalan cselekvőt kell elvégzésére kijelölni. Például egy bűncselekmény megbüntetése már nem egy és

ugyanazon szubjektum individuális hősiességének és erényének dolga, hanem szétválik a maga különböző mozzanataira: a tényállás kivizsgálására s megítélésére, a bírói ítélet kimondására és foganatosítására — sőt, még e fő mozzanatok mindegyikének is vannak speciálisabb különbségei, amelyekből az egyedi individuumok csak *egy* bizonyos oldalt hoznak működésbe. Az, hogy a törvényt alkalmazzák, ezért nem *egy* individuum dolga, hanem sokoldalú együttműködésből s ennek megállapított rendjéből összegeződik. Ezenkívül minden egyes individuum számára az általános szempontok tevékenysége zsinórmértékeként vannak előírva, s amit e szabályoknak megfelelően végbevisz, az ismét magasabb hatóságok ítéletének és ellenőrzésének van alávetve.

γ) Mindezen vonatkozásokban a közhatalmaknak egy törvényesen rendezett államban nincsen magukértvaló individuális alakjuk, hanem az általános uralkodik a maga általánosságában, amelyben az individuális létező elevensége mint megszűnten-felemelt, vagy mint mellékes és közömbös mozzanat jelenik meg. Az ilyen állapotban tehát nem található az általunk megkövetelt önállóság. Ezért követeltük meg az individualitás szabad alakulása számára az olyan ellentétes állapotokat, amelyekben az erkölcsi elem érvényesülése egyedül az individuumokon alapul, akik akaratukból és jellemük kimagasló nagyságából és hatékonyságából az élére állnak a valóságnak, amelynek keretei között élnek. Az igazságos ekkor azután *a legsajátabb* elhatározásuk marad; s ha cselekvésük révén megsértik a magán- és magáértvalósága szerint erkölcsit, nincs olyan közhatalommal rendelkező erő, amely felelősségre vonja és megbünteti őket, hanem csak a benső szükségszerűség joga teheti meg ezt, — azé a szükségszerűségé, amely eleven módon különös jellemekké, külsőleges esetlegességekké s körülményekké individualizálódik, és csak ebben a formában válik valósággá. Éppen ebben különbözik a *büntetés* a *bosszúállástól*. A törvényes büntetés a bűntettel szemben érvényre juttatja az általános, megállapított jogot; s ezt a közhatalom szervein keresztül bíróságon és személy szerint akcidenciális bírókon keresztül, általános formák szerint teszi. A bosszúállás is lehet önmagánvalósága szerint igazságos, de azoknak a *szubjektivitásán* alapul, akik az elkövetett tettel törődnek és akik saját szívük s érzésük jogán az igazságtalanságot megtorolják a bűnösön. Például Orestes bosszúállása igazságos volt, de csupán a maga partiku-

láris erénye szerint hajtotta végre, nem pedig ítélet és jog szerint. — Abban az állapotban tehát, amelyet a művészeti ábrázolás számára vettünk igénybe, az erkölcsösnek és igazságosnak általában individuális alakot kell kapnia, abban az értelemben, hogy kizárólag az individuumoktól függ és csak bennük s általuk jut elevenséghez s valósághoz. Így a rendezett államban, hogy még ezt is megemlítsük, biztosítják az ember külső exisztenciáját, megvédik tulajdonát, és az ember magáértvéve s a maga révén csupán a maga szubjektív érzületével s belátásával rendelkezik. Az államnélküli állapotban viszont az élet és a tulajdon biztonsága csupán az egyes szubjektumok egyedi erején s vitézségén nyugszik; e szubjektumnak gondoskodnia kell saját exisztenciájáról s annak fenntartásáról is, ami az övé és őt megilleti.

Olyan állapot ez, amit a *hőskornak* szoktunk tulajdonítani. Hogy azonban a két állapot közül a kifejlett állami életé vagy a hőskorszaké-e a jobb, — ennek megvilágítására itt nincs terünk; a művészet eszményénél állunk, és a művészet számára meg kell szüntetnünk az általánosnak, mint magáértvéve szilárd exisztenciának és az individualitásnak különválását, bármennyire szükségszerű is ez a különbség a szellemi létezés egyéb valósága számára; mert a művészet és eszménye az általános, amennyiben a szemlélet számára alakult ki és ezzel belépett a partikularitásba s annak elevenségébe.

aa) Ez történik az úgynevezett hőskorszakban, mivel ez olyan kornak látszik, amelyben az erény, *ἀρετή*, a görögök értelmezésében, a cselekvések alapját képezi. Mert az „*ἀρετή*"-t és a római jelentésű „virtus"-t alapvetően meg kell különböztetnünk. A rómaiaknak a maguk városával, hazájával, a maguk törvényes intézményeivel s az állammal, mint általános céllal szemben le kellett mondaniok a személyiségükről. Absztrakt módon csak rómainak lenni, saját energikus szubjektivitásukban csupán a római államot, a hazát, annak fenségét s hatalmát helyezni előtérbe: — ez a római erény komolysága és méltósága. A hősök viszont olyan individuumok, akik individuális érzületük s önkényük önállóságából kifolyólag magukra vállalják s teljesítik egy cselekvés egészét, és akiknél ezért a helyesnek és az erkölcsösnek végrehajtása — partikuláris önkény. A szubsztanciálisnak és a hajlam, az ösztönök, az akarat individualitásának ez a közvetlen egysége azonban a görög erényben rejlik; úgyhogy az individualitás

— önmagának törvény, anélkül, hogy alá lenne vetve egy magáértvéve fennálló törvénynek, ítéletnek s bíróságnak. Így lépnek fel például a görög héroszok egy törvény előtti korban, így válnak államalapítókká, úgyhogy jog és rend, törvény és erkölcs tőlük származik és mint hozzájuk fűződő individuális művük létezik. Ilymódon dicsérték már Herkulest a régiek és ezért áll előttünk úgy, mint az eredeti, hősi erény eszménye. Szabad, önálló erénye, amelyben akarata partikularitásából gátat vetett az igazságtalanságnak és harcolt az emberi s természeti szörnyek ellen, nem korának általános állapota, hanem kizárólag és sajátszerűleg hozzá tartozik. S amellett nem éppen valami morális hős volt, ahogyan ezt Thespios ötven leányával való esete mutatja, akiket egyetlen éjszaka teherbe ejtett, nem is előkelő hős, ha az Augiasistállóra gondolunk, hanem általában úgy jelenik meg, mint a jogos és az igazságos tökéletesen önálló erejének s erősségének képe, — azé a jogosé és igazságosé, amelynek megvalósításáért számtalan fáradalmat és munkát vállalt magára, szabad választásból és önként. Tetteinek egyrészét ugyan Eurystheus szolgálatában és parancsára vitte végbe, de ez a függőség egészen absztrakt kapocs csupán, nem pedig olyan tökéletesen törvényszerű és megszilárdult kötelék, amelynek következtében hiányzanék belőle az önállóan magáértvéve cselekvő individualitás ereje. — Hasonlók a homérosi hősök. Nekik is van ugyan közös vezetőjük, de az ő kötelékük sem már előzőleg törvényesen fennálló viszony, amely alávetettségre kényszerítené őket, hanem önként követik Agamemnont, ez pedig nem a szó mai értelmében vett monarcha; ezért minden hős tanácsot ad neki, a haragra gyulladt Akhillés szakít vele s általában mindenki úgy jön-megy, harcol és pihen, ahogy éppen neki tetszik. Hasonló önállóságban, egyszersmindenkorra megszilárdult rendhez nem kötve, ilyen rendnek nem puszta részecskéjeként lépnek fel a régebbi arab költészet hősei, és Firduszi Sah-Namehjében is hasonló alakokról olvasunk. A keresztény Nyugaton a szabad hősiesség és az önmagán-nyugvó individualitások talaja a hűbérviszony és a lovagság. Ilyenek a *Tafelrunde* hősei, a hősöknek az a köre, amelynek Nagy Károly a középpontja. Károlyt — éppúgy, mint Agamemnont — szabad, hősi alakok veszik körül, s ennélfogva ő szintén hatalom nélküli összekötő kapocs, mivel állandóan ki kell kérnie vazallusai tanácsát és el kell néznie, hogy ezek is mennyire saját szenvedélyeiket

követik, zsémbelődhet, mint Jupiter az Olymposon, vállalkozásaikkal mégis cserbenhagyják és önállóan indulnak kalandokra. E viszony tökéletes mintaképét találjuk továbbá a Cid-ben. Cid is egy szövetség tagja, függ egy királytól és eleget kell tennie vazallusi kötelességeinek, de ezzel a szövetséggel szemben fennáll a becsület törvénye, mint a saját személyiségnek és szeplőtlen ragyogásának, nemességének és hírnevének uralkodó hangja. S így a király itt is csak vazallusai tanácsára és beleegyezésével irányíthat, határozhat, viselhet háborút; ha nem akarják, nem harcolnak vele együtt és nem vetik alá magukat a szótöbbségnek, hanem mindegyik magáért létezik, önmagából meríti akaratát és erejét a cselekvésre. A független önállóság hasonló ragyogó képét ábrázolják a szaracén hősök, akik csaknem még merevebb alakban mutatkoznak meg előttünk. — Még a *Reinecke Fuchs* (Csalavér Róka) is hasonló állapot képét újítja fel előttünk. Az oroszlán úr és király ugyan, de a farkas és a medve stb. szintén a tanácsban ül. Csalavér Róka és a többiek azt csinálnak, amit akarnak; ha panaszra kerül a sor, a kópé fortélyosan kihazudja magát, vagy a király és a királyné olyan partikuláris érdekeit találja ki, amiket saját hasznára fordíthat és urait arra tudja rábeszélni, amire éppen akarja.

ββ) Ahogyan mármost a szubjektum a hősi állapotban akarása, tevékenysége, megvalósítása egészével közvetlenül összefüggésben marad, osztatlanul helyt is áll azért, ami csak ebből a tevékenységből következményeiben származik. Viszont, ha *mi* cselekszünk, vagy ítélünk meg cselekedeteket, akkor, hogy az individuumnak beszámítható legyen egy cselekedet, azt követeljük meg, hogy tudja és ismerje cselekvésének módját és azokat a körülményeket, amelyek között végbevitte azt. Ha a körülmények más természetűek és amennyiben az objektivitás más meghatározásokat tartalmaz, mint amelyek a cselekvő individuumban tudatosultak, úgy a mai ember nem fogadja el teljes terjedelemben azt, amit csinált, hanem elutasítja tettének azt a részét, amely a körülmények nemismerése vagy félreismerése miatt másként történt, mint ahogy akarta; s csupán azt rója fel magának, amit tudott, s erre a tudásra való vonatkozásban előzetes elhatározással, szándékosan vitt végbe. A hősi jellem azonban nem tesz ilyen megkülönböztetést, hanem egész individualitásával helytáll tette egészéért. Oidipus például a jóshelyhez vándorolván találkozik egy férfival, és verekedésben megöli. A verekedés

idejében ez a tett nem lett volna bűn: a férfi erőszakosan viselkedett vele szemben. De ez a férfi az apja volt. Oidipus egy királynőt vesz feleségül; felesége — saját anyja; tudtán kívül vérfertőző házasságra lépett. Mégis felrója magának e bűnök összességét, és mint apagyilkos és vérfertőző bűnhődik, habár tudtán és akaratán kívül ölte meg az *apját* s így feküdt az *anyja* nászágyába. A hősi jellem önálló feltétlensége és totalitása nem akarja megosztani a bűnt és mitsem tud a szubjektív nézetek és az objektív tett és következményei eme ellentétéről; míg a mai eljárás bonyolultsága és szerteágazása mellett mindenki valamennyi többi emberre rekurrál és a bűnt — amennyire csak lehetséges — elhárítja magától. A mi nézetünk ebben a tekintetben *morálisabb,* amennyiben a morálisban az egyik főmozzanat a körülmények ismeretének és a jóról való meggyőződésnek, valamint a cselekvésnél a benső szándéknak szubjektív oldala. A hőskorban azonban, ahol az individuum lényegileg egy, és az objektív, mint tőle kiinduló, a sajátja, és az is marad, — a szubjektum egészen és egyedül azt akarja tenni, amit tett, s a megtörténtet tökéletesen magába akarja vetíteni.

A hősi individuum épp ily kevéssé szakítja el magát attól az erkölcsi egésztől, amelyhez tartozik, s magáról, mint ezzel az egésszel szubsztanciális egységben lévőről van tudata. *Mi* viszont mai elképzelésünknek megfelelően magunkat mint személyeket személyi céljainkkal és viszonyainkkal egyetemben elválasztjuk az ilyen összesség céljaitól; az individuum azt teszi, amit éppen tesz, a maga személyiségéből kifolyólag, magáértvéve mint személy, és ennélfogva csak saját cselekvéséért áll helyt, nem pedig annak a szubsztanciális egésznek tevékenységéért, amelyhez tartozik. Ezért teszünk különbséget például személy és család között. A hősi korszak nem ismer ilyen különválasztást. Az ősapa vétke ott visszaszáll az unokákra, és egy egész nemzetség szenved az első bűnösért. A bűn és a vétek végzete tovább öröklődik. Ez az elítélés, mint észszerűtlen ráhagyatás a vaksorsra, számunkra igazságtalannak látszik. Ahogy nálunk az ősök tettei nem emelik nemesi rangra a fiakat és unokákat, úgy az elődök bűne és bünhődése sem gyalázza meg az utódokat, s még kevésbbé képes bemocskolni azok szubjektív jellemét; sőt, a mai érzület szerint még a családi vagyon elkobzása is olyan büntetés, amely sérti a mélyebb szubjektív szabadság elvét. A régi, plasztikus totalitásban azonban az individuum magábanvéve

nem egyedülálló, hanem családjának, nemzetségének tagja. Ennélfogva a család jelleme, cselekvése és végzete is minden egyes tagnak saját ügye marad. Minden egyedi individuumtól távol áll az, hogy megtagadja szülei tetteit és sorsát, — ellenkezőleg, ezekkel szándékosan mint sajátjaival törődik, ezek benne élnek, és így az egyedi individuum az, amik atyái voltak, amit szenvedtek vagy elkövettek. A mi szemünkben ez túlzott keménységnek tűnik, ámde a csak-önmagáért-helytállás és az ezáltal nyert szubjektívebb önállóság a másik oldalról nézve, csupán a személy absztrakt önállósága, míg a hősi individualitás viszont eszményibb, mert nem elégszik meg a formális szabadsággal és magábanvaló végtelenséggel, hanem állandó, közvetlen azonossággá kovácsolódik ama szellemi viszonyok valamennyi szubsztanciális elemével, amelyeket eleven valósággá tesz. A szubsztanciális benne közvetlenül individuális, és az individuum ezáltal önmagábanvéve szubsztanciális.

γγ) Mármost ebben rejlik az egyik oka annak, hogy az eszményi művészeti alakokat mítikus korokba, általában a régmultba helyezik át, mint valóságuk legjobb talajába. Ha ugyanis a tárgyakat a jelenből merítik, amelynek sajátos formája, ahogyan valóban előttünk van, valamennyi oldalaról szilárddá vált a képzetben — úgy a változások, amelyeket a költő nem mellőzhet, könnyen a pusztán mesterkélt és szándékos látszatát nyerik. A mult viszont csupán az emlékezéshez tartozik, s az emlékezet már magától elvégzi a jellemek, események, cselekedetek beburkolását az általánosság köntösébe, amelyen a különös külsőleges és esetleges partikularitások nem tetszenek át. Egy cselekedet vagy egy jellem valóságos exisztenciájához sok jelentéktelen közvetítő körülmény és feltétel tartozik, különféle egyedi történés és tevékenykedés, míg az emlékezet képében valamennyi ilyen esetlegesség eltörlődött. A művész, megszabadulván a külső esetlegességétől, szabad kezet kap a partikuláris és az individuális elemet illetően, amennyiben a tettek, történések, jellemek régi korokhoz tartoznak. Természetesen vannak ugyan olyan történelmi emlékei, amelyekből a tartalmat az általános alakjában kell átdolgoznia, — de a mult képe, mint mondottuk, már mint kép a nagyobb általánosság előnyével rendelkezik, míg a feltételek és viszonyok közvetítésének sokszoros fonala, azok végességének egész környezetével egyetemben, egyúttal megadják az eszközt és támaszpontot ahhoz, hogy

ne mosódjék el az individualitás, amelyre a műalkotásnak szüksége van. Közelebbről aztán egy későbbi, műveltebb állapottal szemben, egy hősi korszak azzal az előnnyel rendelkezik, hogy az egyedi jellem és általában az individuum az ilyen korban a szubsztanciálist, az erkölcsöst, az igazságost még nem találja törvényes szükségszerűségként magával szemben, s ennyiben közvetlenül a költő előtt fekszik az, amit az eszmény követel.

Shakespeare például számos tragédiájának tárgyát krónikákból vagy régi novellákból merítette; ezek olyan állapotról szólnak, amely még nem fejlődött tökéletesen meghatározott renddé, amelyben az individuum elevensége a maga elhatározásában és ennek végrehajtásában még uralkodik és meghatározó jellegű marad. Tulajdonképpeni történelmi drámáinak egyik fővonása viszont a pusztán külsőlegesen történelmi jelleg, s ennélfogva távolesnek az eszményi alakításmódtól, habár a cselekedeteket és az állapotokat itt is a jellemek szilárd önállósága és akaratossága viseli magán és emeli ki. Ezek a jellemek természetesen a maguk önállóságában már csak többnyire formálisan nyugszanak önmagukon, míg a hősi jellemek önállósága esetében számba veendő az a *tartalom* is, amelynek megvalósítását ezek a jellemek célul tűzték ki maguknak.

Ez utóbbi ponton keresztül megdől az eszmény általános talaját illetően az az elképzelés is, hogy erre kiváltképp alkalmas az *idillikus*, mivel ebben az állapotban egyfelől a magáértvévé törvényes és szükségszerű, másfelől az eleven individualitás meghasonlása egyáltalában nem létezik. Mármost, bármily egyszerűek és eredetiek lehetnek az idillikus szituációk, bármennyire szándékosan távolltarthatók a szellemi létezés kifejlődött prózájától, — a másik oldalról nézve, a *sajátos* benső tartalom szerint éppen az egyszerűség túlkevés érdekkel bír ahhoz, hogy az eszmény legsajátosabb alapjának és talajának számíthasson. Mert a hősi jellem legfontosabb motívumait: haza, erkölcsiség, család, stb. ez a talaj nem foglalja magában, ellenkezőleg: a tartalom magja arra korlátozódik, hogy egy bárány elveszett, vagy egy lány szerelmes lett. Így az idillikus gyakran a kedély menedékének és felvidításának számít, amihez aztán, például *Gessner*nél, gyakran még édeskedő modor és elpuhult petyhüdtség is társul. Mai jelenünk idillikus állapotainak ismét csak az a fogyatékosságuk, hogy ez az egyszerűség a szerelem érzetében, a házias

és falusias vonás, vagy a szabadban elköltött jóízű kávé kellemes érzése ugyancsak csekély érdekkel bír, mivel ezeknek az érzéseknek leírásánál elvonatkoztatunk minden olyan kapcsolattól, amely e jelenségek s a falusi papi élet stb. benső tartalomban gazdagabb céljai és viszonyai között fennáll. Ezért csodálhatjuk ebben a vonatkozásban is Goethe géniuszát, hogy a *Hermann* és *Dorottyá*ban hasonló térre összpontosítja magát, mivel a jelenkor életéből egy szűk határú különösséget ragad ki, ugyanakkor azonban háttérként és atmoszféraként, amelyben ez a kor mozog, feltárja a forradalom és saját hazája nagy érdekeit, s a magáértvéve korlátozott anyagot összefüggésbe hozza a legtávolabbi, leghatalmasabb világeseményekkel.

Mármost az eszményből a rossz és a gonosz, a háborúk, az ütközetek, bosszúállások általában nincsenek kirekesztve, hanem gyakran válnak a hősi mítikus kor tartalmává és talajává, s e tartalom annál keményebb és vadabb alakban lép elő, minél távolabb esnek ezek a korok a törvényes és erkölcsös kiműveltségtől. Például a lovagság kalandjaiban, amelyekben a kóbor lovag elindul, hogy szétzúzza a rosszat és az igazságtalant, elég gyakran magát is rabul ejti a féktelen vadság; s a mártírok vallásos hősiessége hasonlóképpen feltételezi a barbárság és kegyetlenség ilyen állapotát. Egészében véve azonban a keresztény eszmény, amely a lélek bensőségében és mélyében foglal helyet, közömbösebb a külsőlegesség viszonyai iránt.

Ahogyan az eszményi világállapot kiváltképpen meghatározott korszaknak felel meg, úgy a művészet is kiváltképpen egy meghatározott rendet választ ki azoknak az alakoknak számára, amelyeket megjelenít ebben az állapotban, — a *fejedelmek* rendjét. S nem valami arisztokratizmusból és az előkelő iránti szeretetből, hanem az akarat és az alkotás ama tökéletes szabadsága miatt, amely realizálva érzi magát a fejedelmiség képzetében. Így láthatjuk például a régi tragédiákban a kórust, mint az érzületek, képzetek s érzésmódok individualitás-nélküli általános talaját, amelyen a meghatározott cselekvésnek végbe kell mennie. Ebből a talajból emelkednek ki ama cselekvő személyek individuális jellemei, akik a nép uraihoz, a királyi családhoz tartoznak. Az alárendelt rendből származó figurákon viszont, ha a maguk korlátozott viszonyai között cselekvésre vállalkoznak, mindenütt az elnyomottságot látjuk; mert fejlett állapotok között ezek valóban

minden tekintetben függő, szűkös helyzetben vannak: szenvedélyeikkel s érdekeikkel mindenkép a számukra külső szükségszerűség szorongatásába és inségébe kerülnek, mivel mindjárt mögöttük áll a polgári rend legyőzhetetlen ereje, amellyel szemben nem jöhetnek számításba, s — ahol ez törvényesen jogosult — ki vannak szolgáltatva a magasabbrangúak önkényének. A fennálló viszonyokon keresztül ezen korlátozáson szégyent vall minden függetlenség; ezért az ilyen körökből adódó állapotok és jellemek a vígjátékra és általában a komikusra alkalmasabbak, mivel a komikusban az individuumoknak joguk van arra, hogy úgy pöffeszkedjenek, ahogy éppen nekik tetszik; itt akarásukban és vélekedésükben, önmagukról alkotott elképzelésükben birtolhatják azt az önállóságot, amely közvetlenül önmaguk által, benső s külső függőségük következtében újra megsemmisül. Az ilyen kölcsönvett, hamis önállóság azonban főleg az individuumok külső viszonyain és fonák helyzetén foszlik szét. E viszonyok hatalma egészen más mértékben létezik az alsóbb körök, mint az uralkodók s fejedelmek számára. Don Cesar joggal kiálthat fel Schiller *Messinai menyasszony*-ában (Die Braut von Messina): „Nem áll magasabb bíró felettem." S ha bűnhődni akar, sajátmagának kell kimondania és végrehajtania az ítéletet. Mert nincs alávetve a jog és a törvény külső szükségszerűségének, s a büntetés tekintetében is csak önmagától függ. Shakespeare alakjai nem tartoznak ugyan mindnyájan a fejedelmi rendhez és részben történelmi, s többé már nem mítikus talajon állnak, de azért olyan polgárháborúk korába vannak áthelyezve, amelyekben a rend és a törvények kötelékei meglazulnak, vagy szétszakadnak, s ezáltal ezek az alakok ismét megkapják a megkövetelt függetlenséget és önállóságot.

b) Ha mármost az eddig jelzett valamennyi vonatkozásban mai világállapotunk és annak kifejlett jogi, morális és politikai viszonyai jelenére pillantunk, úgy látjuk, hogy a mostani valóságban az eszményi alakítás számára a kör szerfelett korlátozott. Mert azok a körzetek, amelyekben szabad mozgási tere marad a partikuláris elhatározások önállóságának, számban s kiterjedésben jelentéktelenek. Családapaság és becsületesség, becsületes férfiak és derék asszonyok eszményei, — amennyiben ezek akarása és cselekvése olyan szférákra korlátozódik, amelyekben az ember, mint individuális szubjektum, még szabadon működik, vagyis

a maga individuális önkénye szerint az, ami, és azt teszi, amit tesz, — ebben a tekintetben főleg ez a tárgy. De ezekből az eszményekből is hiányzik a mélyebb benső tartalom, és így tulajdonképpen a legfontosabb csak az *érzület* szubjektív oldala marad, mivel a tartalom a különben már meglévő, szilárd viszonyok által megadott; s ennélfogva annak a módnak kell a lényeges érdeknek maradnia, ahogyan e tartalom az individuumokban és azok *benső szubjektivitásában*, moralitásában stb. megjelenik. Viszont helytelen volna, ha a mi korunk elé is lovagokat vagy monarchákat akarnánk eszményül odaállítani. Ha ugyanis egy igazságügyi tisztviselő úgy viselkedik és cselekszik, ahogyan a hivatal és a kötelesség megköveteli, akkor csupán a maga meghatározott, a rendnek megfelelő, jog és törvény által előírt kötelességét végzi; amit az ilyen állami tisztviselők azután a maguk individualitásából belevisznek, az érintkezésbeli kedvességet, eszességet stb. — az nem lényeges dolog és nem szubsztanciális tartalom, hanem közömbös és mellékes. Korunk monarchái szintén nem az egésznek magábanvéve *konkrét* csúcsát alkotják, mint a mítikus korok hősei, hanem többé-kevésbbé absztrakt középpontot képeznek a magukértvéve már kifejlődött törvény és alkotmány által szilárdan álló intézményeken belül. Korunk monarchái kiadták kezükből a legfontosabb uralkodói tevékenységeket; már nem sajátmaguk ítélkeznek; a pénzügyek, a polgári rend és biztonság már nem saját speciális foglalkozásuk; a háborút s a békét az általános külföldi politikai viszonyok határozzák meg, amelyek nem tartoznak partikuláris irányításuk és hatalmuk alá; s bár az összes ilyen vonatkozásban megilleti őket a végső, legfelső döntés, a határozatok tulajdonképpeni tartalma mégis egészében kevésbbé tartozik akaratuk individualitásához, mint ahogy ez már magáértvéve szilárdan megáll, úgyhogy a tulajdon szubjektív uralkodói akarat csúcsa az általános és a nyilvános tekintetében csak formális természetű. Ehhez hasonlóan korunkban nagy hatalommal rendelkezik ugyan egy generális vagy egy hadvezér: a leglényegesebb célokat és érdekeket bízták rá, s körültekintése, bátorsága, elszántsága, szelleme dönt a legfontosabb kérdésben; — mégis, az, amit ebben a döntésben szubjektív jellemének, mint az ő személyes tulajdonának tulajdoníthatnánk, csekély kiterjedésű csupán. Mert egyrészt a hadvezér számára a célok adottak, s nem individualitásából, hanem azok-

ból a viszonyokból származnak, amelyek hatalma körzetén kívülesnek; másrészt e célok végrehajtásához az eszközöket sem önmaga által teremti elő; ellenkezőleg: ezeket számára teremtik elő, mivel nincsenek alárendelve és nem engedelmeskednek személyének, hanem e katonai individualitástól teljesen eltérő helyzetet foglalnak el.

Így hát jelenlegi világállapotunkban a szubjektum általában cselekedhet önmagából kiindulva eszerint vagy aszerint a szempont szerint; mégis, minden egyedi individuum, bárhogy kapálózzék is, hozzátartozik a társadalom fennálló rendjéhez, s ennek a társadalomnak nem mint önálló, totális, és egyúttal individuálisan eleven alakja jelenik meg, hanem csupán mint egy korlátozott tagja. Ennélfogva csak a társadalomban fogvamaradva cselekszik, s az ilyen alakhoz és célja s tevékenysége benső tartalmához fűződő érdeke végtelenül partikuláris. Mert ez az érdek végül mindig arra korlátozódik, hogy a társadalom látja, hogyan viselkedik ez az individuum, vajjon szerencsésen eléri-e célját, milyen akadályok, kellemetlenségek állnak útjába, milyen véletlen vagy szükségszerű bonyodalmak akadályozzák és segítik elő a kimenetelt, stb. S habár a modern személyiség a maga kedélyében és jellemében a maga számára, mint szubjektum, végtelen; s a maga cselekvésében-szenvedésében, jogában, törvényében, erkölcsiségében stb. jelenik meg, — mégis, a jog létezése ebben az egyedi létezőben éppoly korlátozott, mint az egyedi létező maga, s nem mint a tulajdonképpeni hősi állapotban a jog, erkölcs, általában a törvényesség létezése. Az egyedi létező többé nem hordozója és kizárólagos valósága ezeknek a hatalmaknak, mint a hőskorban.

c) Az ilyen valóságos individuális totalitás és eleven önállóság érdeke és szükséglete azonban sohasem szűnik és nem is szűnhetik meg számunkra, értékelhetjük az állapotok lényegiségét és fejlettségét a művelt polgári és politikai életben mégoly üdvösnek és észszerűnek. Ebben az értelemben csodálhatjuk a fiatal Schiller és Goethe költői szellemét; kísérleteket tettek arra, hogy az újabb kor e készentalált viszonyai között visszaszerezzék az alakok elveszett önállóságát. Mit látunk azonban, hogyan váltja valóra ezt a kísérletet Schiller első műveiben? Csupán az egész polgári társadalom elleni lázadással. Karl Moor, aki megbántotta fennálló rend és megbántottak azok az emberek, akik ennek a rendnek hatalmával visszaélnek, kilép a törvényesség köré-

ből, s mivel át nem tudja törni az őt szorongató korlátokat, s így új, hősi állapotot teremt a maga számára — a jog visszaállítójává, az igazságtalanság, a jogtalanság és elnyomás önálló megbosszulójává teszi meg magát. De egyrészt milyen kisszerű és elszigetelt módon végződik ez a magánbosszú a szükséges eszközök elégtelensége mellett; s másrészt csak bűntetthez vezethet, mivel azt a jogtalanságot foglalja magába, amelyet szét akar zúzni. Karl Moor részéről ez szerencsétlenség, baklövés, és ha tragikus is ez a haramia-eszmény, mégis csak serdülő fiúk előtt lehet csábító. Az *Ármány és szerelem*-ben (Kabale und Liebe) az individuumok ugyanígy gyötrődnek a maguk kicsinyes partikularitásaikkal és szenvedélyeikkel a nyomasztó jelenlegi viszonyok hatása alatt, és csak a *Fiesco*ban és a *Don Carlos*ban jelennek meg a főalakok emelkedettebb felfogással, mivel egy szubsztanciálisabb benső tartalmat tettek magukévá: hazájuk felszabadítását, vagy a vallásos meggyőződés szabadságát, és célokból kifolyólag válnak hősökké. Még magasabbrendű módon teszi magát a politikai viszonyok szabályozójává Wallenstein, hadseregének élén: pontosan ismeri e viszonyok erejét, amelyektől saját eszköze — a hadsereg — maga is függ, ennélfogva hosszú ideig ingadozik akarata és kötelessége között. Alighogy döntött, látja, hogy az eszköz, amelyben biztosnak vélte magát, elolvad a kezében, szerszáma széttörik. Mert ami az ezredeseket és a tábornokokat végső fokon köti, az nem a hála azért, hogy kinevezte és előléptette őket, nem hadvezéri dicsősége, hanem kötelességük az általánosan elismert hatalom és kormányzat iránt, esküjük, amelyet az államfőre, az osztrák monarchia császárára tettek le. Így végülis egyedül találja magát, s nem egy szembenálló külső hatalom küzd ellene és győzi le, hanem célja végrehajtásának valamennyi eszközétől fosztják meg; a hadsereg által elhagyatva azonban elveszett. Hasonló, bár megfordított kiindulópontot választ Goethe a *Götz*ben. Götz és Franz von Sickingen kora az az érdekes korszak, amelyben a lovagság, individuumai nemes önállóságával együtt, hanyatlani kezd az újonnan keletkező objektív rend és törvényesség következtében. Goethe nagy érzékéről tanúskodik, hogy a középkori hőskornak és a törvényes modern életnek ezt az érintkezését és kollízióját először választotta témául. Mert Götz, Sickingen még hősök, akik személyiségükből, bátorságukból és éppen helyes érzékükből kiindulva, szűkebb vagy tágabb körükben önállóan szabályozni

akarják az állapotokat; de a dolgok új rendje jogtalanság elkövetésére készteti és tönkreteszi Götzöt. Mert az önállóság ilyen módjának csak a lovagság és a hűbérviszony a tulajdonképpeni talaja a középkorban. — Ha azonban a törvényes rend tökéletesen kifejlődött a maga prózai benső tartalmával, és túlerőre tett szert, akkor a lovagi individuumok kalandokra járó önállósága kilép a viszonyokból, s ha azt akarja, hogy kizárólagos érvénnyel fennmaradjon és a lovagság értelmében megakadályozza a jogtalanságot, segítse az elnyomottat — úgy nevetségessé válik, ahogyan Cervantes Don Quichotte-ja jelenik meg előttünk.

De a megkülönböztetett világnézetek ilyen ellentétének érintésével és e kollizión belüli cselekvéssel már közeljártunk ahhoz, amit fentebb általánosságban mint az általános világállapot közelebbi meghatározottságát és megkülönböztetettségét, mint általában a *szituációt* jellemeztük

2. *A szituáció*

Az eszményi világállapot, melynek ábrázolására — a prózai valóságtól eltérően — a művészet hivatott, eddigi vizsgálódásaink alapján csupán általában a szellemi létezést és ezzel az individuális alakulásnak csupán *lehetőségét* képezi, nem pedig ezt az alakulást magát. Ezért csupán azt az általános alapot és talajt láttuk, amelyen a művészet eleven individuumai felléphetnek. Habár ez a talaj individualitással van megtermékenyítve és az individualitás önállóságán alapul, de mint *általános állapot* még nem mutatja meg az individuumok tevékeny mozgását azok eleven működésében: ahogy a művészet által felépített templom még nem magának az istennek individuális ábrázolása, hanem csak a csírát tartalmazza ehhez. Ennélfogva ezt a világállapotot még magábanvéve mozdulatlannak tekinthetjük, az őt kormányzó erők harmóniájának és ennyiben szubsztanciális, egyformának számító fennállásának, amely azonban mégsem fogható fel az úgynevezett ártatlanság állapotaként. Mert ez az állapot, amelynek teljességében és erejében az erkölcsiség számára még csak szunnyadozott a meghasonlás, mivel *szemléletünk* számára csupán szubsztanciális egységének oldala mutatkozott meg, s ezért az individualitás is csupán ennek általános módján létezett, amelyben nemhogy érvényre juttatná a maga meghatározottságát, hanem inkább nyomtalanul, lényeges

zavarás nélkül szétoszlik. Az individualitáshoz azonban lényegileg meghatározottság tartozik, s ha az eszménynek *meghatározott* alakként kell elénk lépnie, akkor szükségszerű, hogy ne maradjon meg a maga általánosságában csupán, hanem az általánost különös módon nyilvánítsa ki s csak ezáltal adjon az általánosnak létezést és megjelenést. A művészetnek ebben a vonatkozásban nemcsak egy *általános* világállapotot kell megrajzolnia, hanem ebből az általános képzetből el kell jutnia a *meghatározott* jellemek és cselekvések képeiig.

Az *individuumok* részéről ennélfogva az általános állapot számukra létező talaj ugyan, — ez azonban állapotuk sajátosságává és ezzel az elkülönbözéssel kolliziókká s bonyodalmakká tárja fel magát, amelyek arra ösztönzik az individuumokat, hogy kinyilvánítsák: *micsodák* s hogy meghatározott alaknak bizonyuljanak; — míg a világállapot részéről az individuumoknak ez a megmutatkozása általánosságuk eleven elkülönböződéssé — és egyediséggé-válásként jelenik meg, amelyben egyúttal az *általános hatalmak* maradnak az *uralkodóak*. Mert a meghatározott eszménynek, lényeges oldala szerint nézve, az örök, világot uraló hatalmak a szubsztanciális benső tartalma. Az exisztenciának az a módja azonban, amely a puszta állapotszerűség formájában érhető el, nem méltó erre a benső tartalomra. Az állapotszerűnek ugyanis részben a megszokottság a formája: a megszokottság azonban nem felel meg ama legmélyebb érdekek szellemi *öntudatos* természetének — részben pedig az individualitás *esetlegessége* és *önkénye* volt az, aminek öntevékenysége következtében látnunk kellene éppen ezeknek az érdekeknek az életbelépését, de a lényegtelen esetlegesség és önkény megint csak nem felel meg annak a szubsztanciális általánosságnak, amely a magábanvéve igaz fogalmát képezi. Az eszmény benső tartalma számára ezért egyfelől meghatározottabb, másfelől méltóbb művészeti megjelenést kell keresnünk.

Ezt az új alakulást az általános hatalmak a maguk *létezésében* csak azáltal nyerhetik el, hogy a maguk lényegi megkülönböztetésében, általában mozgásában, s közelebbről: a maguk ellentétében jelennek meg. Mármost a különösségben, amivé ilymódon átcsap az általános, két mozzanatot kell észrevételünk: először a *szubsztanciát*, mint azoknak az általános hatalmaknak körét, amelyeknek *elkülönböződése* következtében a szubsztancia a maga önálló részeire bomlik szét; másodszor az *individuumokat*, amelyek mint e hatalmak

működő végrehajtása lépnek elő, és az individuális alakot szolgáltatják e hatalmak számára.

A különbség és az ellentét, amelybe ezáltal az először magábanvéve harmónikus világállapot kerül a maga individuumaival, erre a világállapotra való vonatkozásban vizsgálva annak a *lényegi benső tartalomnak* kibontakozása, amelyet ez a világállapot magában hord; míg megfordítva, a bennereitő szubsztanciális általános *olymódon* jut el a különösséghez és az egyediséghez, hogy ez az általános *magát* hozza létezésre, mivel, bár az esetlegesség a szétszakadás és meghasonlás látszatát ölti magára, ezt a látszatot azonban éppen azáltal semmisíti meg, hogy megjeleníti magát benne.

E hatalmak szétválása és az individuumokban történő megvalósulásuk azonban a továbbiakban csak olyan meghatározott körülmények és állapotok között mehet végbe, amelyek között és amelyekként az egész jelenség átmegy a létezésbe, vagy amelyek e megvalósulás tekintetében ösztönző hatásúak. Önmagukértvéve az ilyen körülmények érdeknélküliek és csak az emberhez való viszonyukban kapnak jelentést; az ember öntudata révén e szellemi hatalmak tartalmának jelenséggé kell válnia. A külső körülményeket ennélfogva lényegében ebben a viszonyban kell felfognunk, mivel csak azáltal válnak fontossá, hogy *a szellem számára* mit jelentenek, úgy tudniillik, ahogy az individuumok felfogják őket, és ezzel ösztönzést adnak arra, hogy a benső szellemi szükségletet, a célokat, érzületeket, általában az individuális alakulások meghatározott lényegét exisztenciához juttassák. Ilyen közelebbi ösztönzésként a meghatározott körülmények és állapotok azt a *szituációt* alkotják, amely speciálisabb előfeltevése mindannak a sajátos megnyilvánulásnak és működésnek, amit az általános világállapot először még kifejletlenül rejt magában, s ennek következtében a tulajdonképpeni cselekvény tárgyának számára előre kell bocsátanunk a szituáció fogalmának megállapítását.

A szituáció általánosságban véve egyrészt általában a *meghatározottság partikularizálódott* állapot; s ebben a meghatározottságban másrészt egyúttal ösztönzője ama tartalom meghatározott megnyilvánulásának, amelynek a művészi ábrázolás útján át kell mennie a létezésbe. Különösen ez utóbbi álláspontról kiindulva a szituáció hálás területnek igérkezik a vizsgálódás számára, mivel a művészetnek kezdettől fogva az volt a legfontosabb oldala, hogy érdekes szi-

tuációkat találjon ki, vagyis olyanokat, amelyek a szellem mély, fontos érdekeit és igazi benső tartalmát jelenítik meg. Ebben a vonatkozásban a különböző művészetek számára különbözők a követelmények: a szobrászat például a szituációk benső sokfélesége szempontjából korlátozott, a festészet és a zene már tágabb és szabadabb, a legkimeríthetetlenebb azonban a költészet.

Itt azonban nem állunk még a különös művészetek területén s így ezúttal csupán a legáltalánosabb szempontokat emelhetjük ki. E szempontokat a következő lépcsőzetté tagolhatjuk.

Először ugyanis a szituáció, mielőtt a meghatározottságig fejlődött, még az *általánosság* és ezáltal a *meghatározatlanság* formáját ölti fel, úgyhogy először mintegy a *szituációnélküliség* szituációját látjuk csupán magunk előtt. Mert a meghatározatlanság formája csak az *egyik* forma, a másikkal, a meghatározottságéval szemben, s ezért maga is egyoldalúságnak és meghatározottságnak bizonyul.

Ebből az általánosságból azonban *másodszor* a szituáció az elkülönböződésbe lép, és tulajdonképpeni — de először *ártatlan* — meghatározottsággá válik, amely *ellentétre* és annak szükségszerű feloldására még nem ad alkalmat.

Harmadszor végül a szituáció lényegét a *meghasonlás* és annak meghatározottsága képezi, amely ezáltal *kollízióvá* válik; oly kollízióvá, amely reakciókhoz vezet, s ebben a tekintetben egyszerre alkot kiindulópontot és átmenetet a tulajdonképpeni cselekvényhez.

Mert a szituáció általában középső fok az általános, magábanvéve mozdulatlan világállapot és a magábanvéve akcióvá s reakcióvá feltárult konkrét cselekmény között, aminek következtében ábrázolnia kell magában mind az egyik, mind a másik véglet jellegzetességét és át kell vezetnie bennünket az egyiktől a másikhoz.

a) *A szituációnélküliség*

Az általános világállapot fogalmából indulunk ki, amelynek formájaként a magábanvéve lényegi individuális önállóságot emeltük ki. Mármost az önállóság, mint olyan, magáértvéve megszilárdultan, először nem eredményezhet mást, mint biztos önmagánnyugvást annak dermedt nyugalmában. A meghatározott alak ezzel önmagából még nem kerül vonat-

kozásba a másikkal, hanem a magáéval alkotott egység benső és külső lezártságában marad. Ez eredményezi azt a szituációnélküliséget, amelyben például régi templomok képeit látjuk a művészet kezdeti szakaszaiból; ezek jellegzetességét, a mély, mozdulatlan komolyság, a legnyugodtabb, sőt dermedt, de nagyszabású fenség jellegzetességét későbbi korban is hasonló típusban utánozták. Az egyiptomi és az ó-görög szobrászat például a szituációnélküliségnek ezt a fajtáját szemlélteti. A keresztény képzőművészetben az Atyaistent, vagy Krisztust hasonló módon képzelték el, főként mellképeken; az isteni szilárd szubsztancialitása. — akár meghatározott különös istenként, akár magábanvéve abszolút személyiségként fogják fel — általában alkalmas az ilyen ábrázolási módra, habár a középkori portrék is magukon viselik azoknak a meghatározott szituációknak ugyanezt a hiányát, mely szituációkban az individuum jelleme kifejeződhetnék, és csupán a maga merevségében ábrázolják a meghatározott jellemet.

b) *A meghatározott szituáció a maga ártatlanságában*

A második fokozat — mivel a szituáció általában a meghatározottságban rejlik — a kilépés ebből a csendből és boldog nyugalomból, vagy az önállóság egyedüli szigorúságából és hatalmából. A szituáció-nélküli s ezáltal kívülről-belülről mozdulatlan alakoknak mozgásba kell jönniök s fel kell adniok puszta egyszerűségüket. Ez az első továhaladás egy különös megnyilvánulás speciálisabb manifesztációjához: — ez a bár meghatározott, de még nem lényegileg magábanvéve differens és kollíziókkal teli szituáció.

Ez az első individualizált megnyilvánulás ezért olyan természetű, hogy nincs további következménye, mivel nem kerül ellenséges ellentétbe a másikkal, hanem a maga fogvanem-maradtságában, önmaga révén már kész és befejezett. Ide tartoznak azok a szituációk, amelyek egészbenvéve játéknak tekintendők, amennyiben olyasmi történik bennük, vagy olyasmit tesznek, ami tulajdonképpen nélkülözi a komolyságot. Mert a tevékenykedés és cselekvés komolysága általában csak ellentéteken s ellentmondásokon keresztül mutatkozik meg, amelyek az egyik vagy a másik oldal megszüntetésére és legyőzésére törekszenek. Ennélfogva ezek a szituációk nem maguk a cselekvések, s ösztönző alkalmat sem szolgáltatnak a cselekvésre, hanem részben meghatározott, de magukban-

véve egészen egyszerű állapotok, részben önmagábanvéve lényeges és komoly cél nélküli tevékenykedések, amelyek konfliktusokhoz vezethetnek.

α) Ebben a vonatkozásban a legelső az átmenet általában a szituációnélküliség nyugalmából a mozgáshoz és a megnyilatkozáshoz, részint mint tisztán mechanikus mozgás, részint mint valamely benső szükséglet első megmozdulása s kielégítése. Az egyiptomiak zárt lábszárakkal, mozdulatlan fejjel és feszesen a testhez símuló karral ábrázolták szobraikon isteneiket, a görögök viszont eloldották a kart és a lábat a testtől és a testet lépő vagy általában sokféleképpen mozgó helyzetbe hozták. Pihenés, ülés, nyugodt körülnézés: ezek azok az egyszerű szituációk, amelyekben például a görögök felfogták isteneiket; ilyen állapotok meghatározottságba helyezik ugyan az önálló isteni alakokat, de olyan meghatározottságba, amely nem von maga után további vonatkozásokat s ellentéteket, hanem magábanvéve lezárt marad és önmagáértvéve beteljesedik. Az ilyen legegyszerűbb szituációk főként a szobrászathoz tartoznak, és mindenekelőtt a régiek voltak kimeríthetetlenek az ilyen elfogulatlan állapotok kitalálásában. Itt is tanubizonyságot tettek nagy érzékükről, mert éppen a meghatározott szituáció jelentésnélkülisége révén emelték ki isteneszményeik szentségét és önállóságát, és éppen a cselekvés és szenvedés ártatlanságán és jelentéktelenségén keresztül hozták oly közel a szemlélethez az örök istenek boldog, nyugodt csendjét és változatlanságát. A szituáció ilymódon egy isten vagy hérosz különös jellemére csak általában utal, anélkül, hogy más istenekkel hozná kapcsolatba, vagy éppen ellenséges érintkezésbe és viszályba.

β) A szituáció továbbá eljut a meghatározottságig, ha valamely különös célra utal annak magábanvéve kész megvalósulásában, — olyan tevékenykedésre, amely viszonyban áll a külsővel, s a magábanvéve önálló benső tartalmat az ilyen meghatározottságon belül fejezi ki. Ez is olyan megnyilatkozás, amely nem zavarja meg az alakok nyugalmát és derűs boldogságát, hanem maga is eme derűsség következményének és meghatározott módjának látszik. A görögök az ilyenek kitalálásában is rendkívül ötletesek és gazdagok voltak. Itt a szituációk elfogulatlanságához hozzátartozik az, hogy nem olyan tevékenykedést tartalmaznak, amely pusztán egy tett kezdetének látszik, úgyhogy belőle még további bonyodalmaknak és ellentéteknek kellene származniok, —

ellenkezőleg: ebben a tevékenykedésben az egész meghatározottság lezártan mutatkozik. Így például a belvederei Apollo helyzetét úgy fogjuk fel, hogy Apollo, győzelme biztos tudatában, miután Pythont nyíllal megölte, a maga fenségében haragvóan megy előre. Ez a szituáció már nem rendelkezik a korábbi görög szobrászatnak azzal az egyszerűségével, amely jelentéktelenebb megnyilatkozásokon keresztül vétette észre az istenek nyugalmát és gyermeki elfogulatlanságát. A fürdőből kilépő Venus, amint hatalma tudatában nyugodtan körülnéz; faunok és szatírok játszó szituációkban, amelyeknek, mint szituációknak, nem kell jelenteniök és nem is akarnak jelenteni semmi továbbit; a fiatal Bacchust karjában tartó szatír, aki mosolyogva, végtelen kedvességgel és bájjal nézi a gyermeket; Amor a legkülönfélébb hasonlóan elfogulatlan tevékenységben; mindezek példák az ilyenfajta szituációra. Ha viszont a tevékenykedés konkrétabb, akkor az ilyen bonyolult szituáció célszerűtlenebb, legalábbis a görög isteneknek, mint önálló hatalmaknak szoborábrázolása számára, mivel akkor az individuális isten tiszta általánossága nem képes átcsillogni meghatározott tevékenykedése felhalmozódott partikularitásán. Pigalle *Merkur*-ja például, amely XV. Lajos ajándékaként Sans-Souci-ban van kiállítva, éppen szárnyas saruját erősíti meg. Ez teljességgel ártatlan művelet; Thorwaldsen *Merkur*-ja viszont a szobor számára csaknem túlságosan bonyolult szituációt foglal el, ugyanis furulyáját félretéve éppen Marsyasra figyel; ravaszul néz rá, lesben állva, hogy megölhesse, miközben alattomosan az elrejtett tőr után nyúl. Rudolf Schadow *Sarut kötő nő*-je, hogy még egy újabb műalkotást említsek, Merkuréhoz hasonló egyszerű foglalatosságban van elmerülve. A tevékenység ártatlansága azonban itt nem őrzi meg azt az érdeket, amely akkor fűződik hozzá, ha egy isten ábrázolódik ilyen elfogulatlanságban. Ha egy leány sarut köt, vagy fon magának, akkor ebben semmi más nem mutatkozik meg, mint éppen ez a kötés, és fonás, amely magáértvéve jelentéktelen és nem fontos.

γ) Harmadszor mármost ebben bennerejlik az, hogy a meghatározott szituáció általában kezelhető pusztán külső, meghatározott vagy meghatározatlan indítékként, amely csupán az *alkalmat* szolgáltatja egyéb, szűkebb vagy tágabb, vele kapcsolatos megnyilatkozásokra. Sok lírai költeménynek van például ilyen alkalmi szituációja. Egy különös hangulat és érzéklet ilyen szituáció, amely költőileg tudatosítható és fel-

fogható, és külső körülményekre, ünnepségekre, győzelmekre stb. való vonatkozásban is az érzések és képzetek ilyen vagy olyan, átfogóbb vagy korlátozottabb kimondására és kialakítására ösztönöz. A szó legmagasabbrendű értelmében például Pindaros dieshimnuszai ilyen alkalmi költemények. Goethe is sok ilyen természetű lírai szituációt választott tárgyul, sőt, tágabb jelentésben még *Werther*-ét is alkalmi műnek nevezhetjük, mivel a *Werther*-en keresztül saját benső szétszakítottságát és szívének gyötrődését, tulajdon lelkének eszményeit dolgozta műalkotássá; ahogyan a lírai költő általában a maga szívét önti ki, s azt mondja el, ami őt magát is, mint szubjektumot afficiálja. Az, ami először csak a bensőben lerögzített, ezáltal eloldódik és külső szubjektummá válik, amelytől az ember megszabadult, — ahogyan megkönnyebbítenek a könnyek, amelyekben kisírja magát a fájdalom. Goethe — mint maga mondja — a *Werther* megalkotása révén megszabadult a bensőnek általa leírt nyomorúságától és szorongattatásától. Az itt ábrázolt szituáció azonban nem tartozik még ehhez a fokhoz, mivel ez a legmélyebb ellentéteket foglalja magában és fejleszti ki.

Az ilyen lírai szituációban természetesen egyrészt megnyilvánulhat egy bizonyos objektív állapot, egy tevékenység a külső világra való vonatkozásban, — másrészt azonban a kedély, mint olyan a maga benső hangulatában szintén visszavonulhat magába valamennyi egyéb, külső összefüggésből, és kiindulópontul a maga állapotainak és érzékleteinek bensőségét választhatja.

c) *A kollízio*

Valamennyi eddig vizsgált szituáció — mint már utaltunk erre — nem maga a cselekmény, nem is ösztönzés a tulajdonképpeni cselekvésre. Mert meghatározottságuk többé vagy kevésbbé a pusztán alkalmi állapot vagy egy magáértvévé jelentéktelen ténykedés volt, amelyben olymódon fejeződött ki egy szubsztanciális benső tartalom, hogy a meghatározottság ártatlan, igazi komolyság nélküli játéknak látszott. A szituáció komolysága és fontossága a maga elkülönbözödésében csak ott kezdődhet, ahol a meghatározottság lényegi differenciaként tűnik elő, és mint egy másikkal ellentétben álló mozzanat, megalapozza a kollíziót.

A kollízió alapja ebben a vonatkozásban egy *sértésben* van, amely nem maradhat meg sértésnek, hanem meg kell szűnnie; ez a sértés nélkül harmonikus állapot megváltozása, amelynek magának is újból meg kell változnia. A kollízió sem *cselekmény* azonban, hanem csupán egy cselekmény kezdeteit tartalmazza, és ezáltal, mint puszta ösztönzés a cselekvésre, megőrzi a szituáció jellegzetességét, bár az ellentét, amellyel a kollízió feltárul, lehet korábbi cselemény eredménye. Ahogyan például a régiek trilógiái folytatások, abban az értelemben, hogy az egyik drámai mű végéből létrejön a kollízió a második számára, és ez ismét egy harmadikban követeli a feloldást. — A kollíziónak általában szüksége van az ellentétek harcát követelő feloldásra, s a kollíziókkal teli szituáció ezért főleg a drámai művészet tárgya, amelynek megadatott, hogy a szépet a maga legtökéletesebb és legmélyebb kifejlődésében ábrázolja, míg például a szobrászat nem képes tökéletesen alakba önteni az olyan cselekményt, amelynek következtében a nagy szellemi hatalmak a maguk meghasonlásában és kibékülésében kerülnek előtérbe, mivel tágabb mozgási tere ellenére még a festészet is a cselekménynek mindig csak egy mozzanatát szemléltetheti.

Ezek a komoly szituációk mégis egy sajátos nehézséget hoznak magukkal, amely bennerejlik már fogalmukban. Mivel ugyanis a világállapot harmóniájának megsértésén alapulnak, olyan viszonyokat bontakoztatnak ki, amelyek nem maradhatnak fenn úgy, ahogyan léteznek, hanem átalakító segítséget tesznek szükségessé. Mármost azonban az eszmény szépsége éppen zavartalan egységében, nyugalmában és önmagábanvaló befejezettségében rejlik. A kollízió viszont megzavárja az igazán valóságosnak és erkölcsinek ezt a harmóniáját és a magábanvéve egységes eszményt disszonanciában s ellentétben tételezi. Az ilyen megsértés ábrázolása következtében ezért megsérül maga az eszmény is, és itt csak az lehet a művészet feladata, hogy egyrészt ebben a differenciában mégse engedje veszendőbe menni a szabad szépséget, másrészt pedig a meghasonlást és ennek harcát csak úgy vezesse, hogy belőle a konfliktusok feloldásán keresztül a harmónia jöjjön ki eredményül és a harmónia ilymódon igazán a maga tökéletes lényegiségében emelkedjék ki. Arról a határról azonban, ameddig a disszonancia elmehet, általános meghatározások nem állapíthatók meg, mivel ebben a vonatkozásban a különös művészetek mindegyikének hagynia kell, hogy

a maga sajátos jellegét érvényesíthesse. A benső képzet például sokkal többet elbír a szétszaggatottságból, mint a közvetlen szemlélet. A költészetnek ezért van joga arra, hogy belülről a kétségbeesésnek csaknem a legszélsőségesebb gyötrelméig elmenjen, a külsőben pedig a rútságig mint olyanig. A képzőművészetekben azonban, a festészetben és méginkább a szobrászatban, a külalak szilárdan, maradandóan megáll, anélkül, hogy megszünten-felemelkednék, vagy hogy sebtében tovatünnék, nyomban elenyészne. Itt hiba volna magáértvéve ragaszkodni a rúthoz, ha az nem oldódik fel. A képzőművészeteknek ennélfogva nincs megengedve mindaz, ami nagyon is helyénvaló lehet a drámai költészetben, amely a rútat csak egy szempillantásra jeleníti meg és újból eltünteti.

Mármost a kollizió közelebbi fajtáit illetően itt újból csak a legáltalánosabb szempontokat adhatjuk meg. Ebben a tekintetben három lényeges mozzanatot kell megvizsgálnunk.

Először az olyan kollíziókat, amelyek tisztán fizikai *természeti* állapotokból származnak, amennyiben ezek maguk is negatív, rossz és ezáltal zavaró jellegűek.

Másodszor szellemi kollíziókat, amelyek olyan természeti alapon nyugszanak, amelyek önmagukbanvéve pozitívak ugyan, mégis magukban foglalják differenciák és ellentétek lehetőségét.

Harmadszor olyan meghasonlásokat, amelyeknek alapja *szellemi differenciákban* rejlik és amelyek csak annyiban jogosultak arra, hogy igazán érdekes ellentétekként lépjenek fel, amennyiben az ember *saját tettéből* erednek.

a) Ami az első fajtához tartozó konfliktusokat illeti, ezek csupán puszta ösztönzésnek számíthatnak, mivel itt csak a külső természet idéz elő a maga betegségeivel, egyéb bajaival és fogyatkozásaival olyan körülményeket, amelyek megzavarják az élet szokott harmóniáját és differenciákat vonnak maguk után. Magán- és magukértvalóságuk szerint az ilyen kollíziók nem rendelkeznek érdekkel, s a művészetben csak ama meghasonlások miatt kapnak teret, amelyek *következményként* kifejlődhetnek egy természeti szerencsétlenségből. Így például Euripidés *Alkéstis*ében (amelynek tárgyát Gluck *Alkéstis*e is átvette) a cselekvény előfeltétele Admet betegsége. A valódi művészetnek a betegség, mint olyan, nem lenne tárgya, és Euripidésnél is csak amaz individuumok révén válik azzá, amelyek számára ebből a szerencsétlenségből további kollizió származik. A jóslat tudtuladja, hogy

Admetnek meg kell halnia, ha nem adja oda magát érette másvalaki az alvilágnak. Alkéstis, férje iránti szerelemből, rászánja magát erre az áldozatra, és elhatározza: meghal, hogy megakadályozza szerelmese, gyermekeinek atyja, a király halálát. Sophoklés *Philoktetés*ében is egy fizikai baj alapozza meg a kollíziót. A görögök a szenvedő hőst lábsebe miatt, amelyet Khryze-nél egy kígyómarástól kapott, a Trója elleni felvonuláson Lemnosnál partra teszik. Itt a fizikai szerencsétlenség hasonlóképpen csupán egy további kollízió legtávolabbi kiindulópontja és elindítója. Mert a jóslat szerint csak akkor esik el Trója, ha az ostromlók kezében vannak Heraklés nyilai. Philoktetés vonakodik átadni a nyilakat, mivel kilenc éven keresztül gyötrődve kellett elviselnie a partratétel igazságtalanságát. Ezt a vonakodást, valamint az igazságtalan partratételt, amelyből ez származik, sokféle más módon is elő lehetett volna idézni; s a tulajdonképpeni érdek nem a betegségben és annak fizikai nyomorúságában rejlik, hanem abban az ellentétben, amely Philoktetés elhatározása révén tárul fel, hogy a nyilakat nem szolgáltatja ki. Hasonló a helyzet a görögök táborában elterjedő dögvésszel kapcsolatosan; ez magáértvéve már korábbi sértések következményeként, büntetésként ábrázolódott, — ahogyan az epikus költészetnek a drámaival szemben általában inkább megvan a joga arra, hogy a természeti szerencsétlenség, vihar, hajótörés, aszály stb. révén fellépő zavarokat és nehézségeket felidézze. Általánosságban azonban a művészet az ilyen bajt nem puszta esetlegességként ábrázolja, hanem akadályként és szerencsétlenségként, amelynek szükségszerűségét éppen ez az alak és nem egy másik vállalja magára.

β) Amennyiben azonban a szellemi érdekeiben és ellentéteiben a külsőleges természeti hatalom mint olyan nem lényeges, úgy másodszor, ahol szellemi viszonyokkal kapcsolatosnak mutatkozik, ott is csak mint az a talaj nyomul az előtérbe, amelyen a tulajdonképpeni kollízió törésre és meghasonlásra vezet. Ide tartozik minden olyan konfliktus, amelynek a természeti *származás* az alapja. Itt általánosságban három esetet különböztethetünk meg közelebbről.

αα) Először a természethez kapcsolt *jogot*, amilyen például a rokonság, az örökösödési jog stb., amely éppen azért, mert a *természetiséggel* van összefüggésben, nyomban lehetővé teszi a természeti meghatározások sokaságát, míg a jog, a dolog csak *egy*. Ebben a vonatkozásban a legfon-

tosabb példa a trónöröklés joga. Az idetartozó kollíziók tekintetében ennek a jognak még nem szabad magáértvéve szabályozottnak és lerögzítettnek lennie, mert különben a konfliktus nyomban egészen más természetűvé válik. Ha az öröklösödés ugyanis pozitív törvények és ezek érvénnyel bíró rendje révén még nem szilárdult meg, akkor magán- és magáértvalósága szerint nem tekinthető jogtalanságnak az, hogy éppenúgy uralkodhat az öregebb testvér, mint a fiatalabb, vagy a királyi ház más rokona. Mármost az uralkodás minőségi valami és nem mennyiségi, mint a pénz és a vagyon, amit természete szerint tökéletesen, igazságosan el lehet osztani, — ezért az ilyen örökség kérdésében mindjárt kész a civódás és a veszekedés. Midőn például Oidipus uralkodó nélkül hagyta el a trónt, fiai, a thébai testvérpár, ugyanazon jogokkal s igényekkel állnak egymással szemben; a fivérek megegyeztek ugyan, hogy évről-évre felváltják egymást az uralomban, Eteoklés mégis megszegi az egyezséget és Polyneikes felvonul Thébа ellen, hogy megvédje jogát. A testvérviszály általában a művészet valamennyi korszakán átterjedő kollízió; Kainnal kezdődik el, aki agyonüti Ábelt. Már a *Sah-Nameh*-ban, az első perzsa hőskölteményben egy trónöröklés miatt keletkezett viszály a legkülönfélébb harcok kiindulópontja. Feridu felosztotta a földet három testvére között; Szelm kapta a Rum-ot és a Kaver-t; Turnak jutott Turán és a Dzsin; s Iredzsnek Irán földjén kellett volna uralkodnia. Mindegyikük a másik országára tart igényt és az ebből keletkező viszályoknak s háborúknak se vége, se hossza. A kereszténység középkorban is számtalan történet szól családok s dinasztiák meghasonlásáról. Maguk az ilyen viszályok esetlegesnek látszanak; mert magán- és magáértvalósága szerint nem szükségszerű, hogy testvérek ellenséges viszonyba kerüljenek egymással; különös körülményeknek, a magasabbrendű okoknak kell még ehhez járulniok, mint például Oidipus fiainak magábanvéve gyűlöletes születése, — vagy ahogyan a *Messzinai menyasszony*-ban a szerző megkísérli a testvérek viszályát egy magasabbrendű végzetre visszavezetni. Shakespeare *Macbeth*-jében hasonló kollízió szolgál alapul. Duncan a király; Macbeth a legközelebbi s legidősebb rokona és emiélfogva ő a trón tulajdonképpeni örököse még Duncan fiai előtt. Macbeth bűnére az az igazságtalanság egyben az első ösztönzés is, amelyet a király követ el vele szemben, amikor a maga fiát nevezi ki trónörökösnek. Macbeth tetteinek ezt az indo-

költségát, amely a krónikákból kitűnik, Shakespeare teljesen figyelmen kívül hagyta, mivel Macbeth szenvedélyében csupán a borzalmak feltüntetése volt a célja, hogy bókoljon Jakab királynak, aki alkalmasint szívesen vette, hogy Macbeth-et, mint bűnöst lássa ábrázolva. Ezért Shakespeare feldolgozásában megokolatlan marad az, hogy Macbeth nem gyilkolja meg Duncan fiait is, hanem futni hagyja őket és a nagyok sem törődnek velük. De a *Macbeth* kollíziója a maga egészében már túlhaladja a szituációnak azt a fokát, amelyet itt jeleznünk kellett.

ββ) A megfordított eset e körön belül *másodszor* abban áll, hogy a származás különbségeinek, amelyek magukban véve *igazságtalanságot* tartalmaznak, mégis az áthághatatlan *korlát* hatalma jut osztályrészül az *erkölcs* vagy *törvény* révén, úgyhogy mintegy természetté vált igazságtalanságként lépnek fel és ezáltal kollíziókat okoznak. A rabszolgaság, a jobbágyság, a kasztkülönbségek, a zsidók helyzete sok államban és bizonyos értelemben még a nemesi s polgári származás ellentéte is ideszámítandó. A konfliktus itt abban rejlik, hogy az ember egyfelől jogokkal, kívánságokkal, célokkal és követelésekkel rendelkezik, amelyek hozzá mint emberhez a maga fogalma szerint hozzátartoznak, amelyeknek azonban a származás említett különbségei közül valamelyik természeti hatalomként gátló és vésztho módon ellenszegül. A kollíziónak erről a fajtájáról a következőket kell elmondanunk.

A rendek különbségei, a vezetők és vezetettek közötti fennálló különbségek nyilván lényegesek és észszerűek, mert az állami élet egészének szükségszerű tagozódásában gyökereznek és a foglalkozás, az elhelyezkedés, a gondolkodásmód meghatározott faja és az egész szellemi műveltség révén minden oldalról érvényesülnek. Más dolog azonban az, ha e különbségeket az individuumok tekintetében a *származásnak* kell meghatároznia, úgyhogy az egyes ember származásánál fogva nem maga, hanem a természet véletlene révén van visszavonhatatlanul belevetve egy bizonyos rendbe, kasztba stb. Ekkor ugyanis ezek a különbségek természeteseknek bizonyulnak, s mégis, mint természeti különbségek, a legmagasabbrendű meghatározó hatalommal vannak felruházva. E merevség és hatalom keletkezésének módja nem tőle függ. Mert a nemzet lehetett eredetileg *egységes*, s a szabadok és jobbágyok különbsége csak később fejlődött ki; vagy pedig a kasztok, rendek, kiváltságok stb. különbsége az eredeti

nemzeti és törzsi különbségekből ered, ahogyan ezt a hinduk kasztkülönbségeiről állították. Számunkra ez itt közömbös; a lényeges pont mindössze abban rejlik, hogy az ilyen életviszonyoknak, amelyek az ember egész létezését szabályozzák, a természetiségből és a születésből kell származniok. A dolog fogalma szerint természetesen a rendi különbség jogosultnak tekintendő, ugyanakkor azonban az individuumot sem lehet megfosztani attól a jogtól, hogy tulajdon szabadságából kifolyólag ebben vagy abban a rendben helyezkedjék el. Az ebbeli elhatározást egyedül a hajlam, a tehetség, az ügyesség és a műveltség vezetheti és döntheti el. De ha a választás jogát a származás már kezdettől fogva érvényteleníti és ezáltal az embert függővé teszi a természettől s annak esetlegességétől, úgy a szabadság eme hiányán belül konfliktus keletkezhetik a szubjektum számára egyrészt a származás által kijelölt helyzet, másrészt a különben meglévő szellemi kiművéltség és annak jogos követelései között. Ez szerencsétlen, boldogtalan szituáció, mivel magán- és magáértvalósága szerint olyan *igazságtalanságon* alapul, amelyet az igazi szabad művészet nem respektálhat. Mai viszonyaink szerint a rendi különbségek — egy kis kört kivéve — nem a származáshoz kapcsolódnak. Az uralkodó dinasztia és a pair-ség kizárólag magasabb, magának az államnak fogalmában megalapozott szempontokból tartoznak ehhez a kivételhez. Különben a származás nem képez lényegi különbséget ama rend tekintetében, amelybe az individuum beléphet vagy be akar lépni. E tökéletes szabadság követelményét ezért kapcsoljuk össze azzal a további követelménnyel, hogy a szubjektum műveltség, tudás, ügyesség és érzület terén tegye magát megfelelővé ama rend számára, amelyet elvállal. Ha a származás mégis legyőzhetetlen akadályként áll azokkal az igényekkel szemben, amelyeket az ember e korlátozás nélkül szellemi ereje s tevékenysége révén ki tudna elégíteni, úgy ez nemcsak szerencsétlenségnek számít, hanem lényegileg igazságtalanságnak is, amelyet az illető elszenved. Akkor ugyanis az embert egy pusztán természeti s magáértvéve jogtalan választfal, — amelyen a szellem, a tehetség, az érzület, a belső és külső műveltség túlemelte, — elszakítja attól, aminek elérésére képes volna; s a természeti elem, amit csak az önkény rögzített ehhez a jogos meghatározáshoz, arra vetemedik, hogy a szellem magábanvéve jogos szabadságával áthághatatlan korlátokat állítson szembe.

Az ilyen kollízió közelebbi méltatásában a lényeges mozzanatok ezek:

Először az individuumnak a maga szellemi kvalitásaival máris valóságosan túl kellett haladnia azt a természeti korlátot, amelynek hatalma meg kell, hogy törjön vágyai és céljai előtt; különben követelése éppenséggel dőreséggé válik. Ha például egy szolga, aki csupán egy szolga műveltségével s ügyességével rendelkezik, beleszeret egy hercegnőbe vagy előkelő asszonyba, vagy az őbele, akkor ez a szerelmi viszony csupán abszurd és ízléstelen, övezze bár körül e szenvedélyességet az ábrázolás a lángoló szív valamennyi mélységével és egész érdekével. Mert itt a tulajdonképpeni szakadást nem a származás különbsége okozza, hanem ama magasabbrendű érdekeknek, a szélesebbkörű műveltségnek, életcéloknak, követeléseknek, érzésmódoknak stb. egész köre, amelyek a rangban, vagyonban és társadalmi életben előkelő állású asszonyt elválasztják a szolgától. A szerelem, ha az egyesülés *egyetlen* pontja, s nem veszi fel magába az egész terjedelmét annak, amit az ember a maga szellemi műveltsége és rangjának viszonyai szerint átélhet, nos, akkor a szerelem üres, absztrakt marad és csupán az érzékiség oldalára vonatkozik. A szerelemnek, hogy teljes és egész legyen, összefüggésben kell állnia az egyébként meglévő tudat egészével, az érzület és az érdekek teljes nemességével.

Az idetartozó *második* eset mármost abban áll, hogy a származás függősége törvényesen fékező béklyóként ránehezedik a magábanvéve szabad szellemiségre s ennek jogos céljaira. Ebben a kollízióban is van valami nem-esztétikai mozzanat, amely ellentmond az eszmény fogalmának, legyen mégoly kedvelt, vetődjék fel mégoly könnyen az alkalmazása. Ha ugyanis a származás különbségei pozitív törvények és azok érvényessége révén merev igazságtalansággá váltak, mint például a pária, a zsidó származása, akkor egészen helyes nézet az, hogy az ember a maga bensejének ilyen akadálya ellen fellázadó szabadságában e származásbeli különbségeket feloldhatónak tartja és magát szabadnak tudja tőlük. Ezek leküzdése ennélfogva abszolút jogosnak látszik. Amennyiben mármost a fennálló állapotok hatalma következtében az ilyen korlátok áthághatatlanná válnak és legyőzhetetlen szükségszerűséggé szilárdulnak, úgy ez csupán a szerencsétlenségnek és az önmagában elhibázottnak szituációját eredményezheti. Mert az észszerű ember alá kell, hogy vesse magát

a szükségszerűnek, amennyiben nincs eszköze ahhoz, hogy ennek erejét megtörje, — vagyis nem kell visszahatnia rá, hanem nyugodtan el kell viselnie az elkerülhetetlent; fel kell adnia azt az érdeket és szükségletet, amely szétrombolódik az ilyen korláton, a passzivitás s a béketűrés nyugodt bátorságával kell eltűrnie a legyőzhetetlent. Ahol mit sem segít a harc, ott az észszerű abban áll: kitérni a harc elől, hogy a szubjektív szabadságnak legalább *formális* önállóságába vonulhasson vissza. Az igazságtalanságnak ekkor már nincs hatalma rajta; viszont ha szembeszáll vele, nyomban ráébred teljes függőségére. De sem a tisztán formális önállóságnak ez az absztrakciója, sem az eredménytelen harc nem igazán szép.

A másodikkal közvetlenül összefüggő *harmadik* eset szintén távol van a valódi eszménytől. Ez abban áll, hogy individuumok, akiket a származás bár vallásos előírások, pozitív állami törvények, társadalmi állapotok következtében érvényes előjogokban részesített, meg akarják tartani és érvényre akarják juttatni ezt az előjogot. Ekkor ugyanis az önállóság a pozitív külső valóságának megfelelően létezik ugyan; de ez az önállóság mint az önmagábanvéve jogosulatlannak és észszerűtlennek a megléte hamis, hasonlóképpen tisztán formális önállóság, és az eszmény fogalma szétfoszott. Természetesen azt hihetnők, hogy az eszményi megmarad, ha a szubjektivitás az általánossal és törvényessel kéz a kézben haladna és vele tartós egységben maradna; egyfelől azonban ebben az esetben az általánosnak nem *ebben* az individuumban van a maga ereje s hatalma, ahogy ezt a heroikus eszménye megköveteli, hanem mindössze a pozitív törvények s azok alkalmazásának nyilvános tekintélyében; másrészt az individuum csupán egy magáértvaló igazságtalanságot hordoz és ezért hiányzik belőle az a szubsztancialitás, amely — mint láttuk — szintén az eszmény fogalmában rejlik. Az eszményi szubjektum ügyének önmagábanvéve kell igaznak s jogosnak lennie. Ide tartozik például az uralkodás a rabszolgákon, jobbágyokon, az idegen szabadsága elrablásának vagy az istenek számára való felajánlásának joga stb. — Az ilyen jogot az individuumok természetesen elfogulatlanul végrehajtják abban a hitben, hogy a maguk igaz jogát védelmezik, ahogyan például a felsőbb kasztok Indiában felhasználják a maguk előjogait, ahogyan Thoas megparancsolja, hogy Orestést feláldozzák, vagy ahogyan Oroszországban a földesurak rendel-

keznek jobbágyaikkal; sőt, azok akik az élen állnak, mint jogokat és törvényeket akarhatják az ilyen jogok megvalósulását, mivel érdekeltek benne. Joguk azonban ekkor a barbárság jogtalan joga és őket magukat is legalábbis barbároknak tekintjük, akik a magán- és magáértvalósága szerint igazságtalant határozzák el és valósítják meg. A törvényesség, amelyre a szubjektum támaszkodik, a maga korát, annak szellemét és műveltségi álláspontját illetőleg elismerhető s igazolható ugyan, számunkra azonban teljességgel pozitív, híján van az érvényességnek és hatalomnak. Ha mármost a kiváltságokkal rendelkező individuum méghozzá csupán magán-céljaira használja fel a maga jogát, partikuláris szenvedélyből kifolyólag és az önszeretet szándékával, — úgy a barbárság mellett egy silány jellem áll előttünk.

Az ilyen konfliktusokkal gyakran a részvét és a félelem érzését akarják felkelteni, Aristotelés ama törvényének megfelelően, amely megállapítja, hogy a tragédia célja a félelem és a részvét; a korok barbárságából és boldogtalanságából előálló jogok hatalma láttán azonban nem érzünk sem félelmet, sem alázatot, s az a részvét, amit érezhetünk, nyomban ellenszenvvé s felháborodássá válik.

Az ilyen konfliktus egyetlen igaz kimenetele csak az lehet, hogy az ilyen hamis jog nem jut érvényre, ahogyan például sem Iphigeniát, sem Orestést nem áldozzák fel az *Aulis*ban és a *Tauris*ban.

γγ) Végül is ama kollíziók utolsó oldala, amelyek a természetiségből veszik alapjukat: a szubjektív szenvedély, ha a temperamentum és a jellem természeti alapjain nyugszik. Példa erre mindenekelőtt Othello féltékenysége. Hasonló természetű az uralomvágy, fösvénység, sőt részben a szerelem is.

Mármost azonban ezek a szenvedélyek lényegileg csak annyiban vezetnek kollizióhoz, amennyiben ösztönzéssé válnak arra, hogy azok az individuumok, akiket elragadott és maga alá gyűrt egy ilyen érzés kizárólagos hatalma, szembeforduljanak az igazán erkölcsössel és az emberi életben magán- és magáértvalósága szerint jogossal, s ezáltal mélyebb konfliktusba kerüljenek.

Ez átvezet bennünket ama meghasonlás *harmadik* lényeges módjának viszgálatához, amelynek tulajdonképpeni alapja szellemi hatalmakban és ezek differenciájában rejlik, amennyiben ezt az ellentétet magának az embernek a tette idézi elő.

γ) Már fentebb, a tisztán természeti kolliziók tekintetében megjegyeztük, hogy ezek csupán kiindulópontot képeznek további ellentétek számára. Mármost többé-kevésbbé ugyanez a helyzet az imént vizsgált második módozat konfliktusai esetében is. A mélyebb érdekkel bíró művekben ezek nem állnak meg az eddig jelzett összeütközésnél, hanem az ilyenféle zavarokat és az ellentéteket csak mint alkalmat bocsátják előre, melyből a magán- és magáértvalóságuk szerint szellemi életbeli hatalmak a maguk differenciájában egymással szemben kiállnak és harcolnak. A szellemit azonban csak a szellem hozhatja működésbe, s így a szellemi differenciáknak is az ember tettéből kell a maguk valóságát elnyerniök, hogy sajátszerű alakjukban felléphessenek.

Egyfelől tehát nehézséggel, akadállyal, sértéssel van dolgunk, amelyet az ember valóságos tette hozott létre; másfelől a magán- és magáértvalóságuk szerint jogos érdekek és hatalmak megsértésével. Csak e két meghatározás együtt alapozza meg a kolliziók ez utóbbi módjának mélységét.

Az ebben a körben előfordulható főbb eseteket a következő módon különböztethetjük meg.

αα) Mivel még csak az imént léptünk ki ama konfliktusok köréből, amelyek a természeti alapján nyugszanak, ezért ennek az új fajnak legelső esete még kapcsolatban van az előbbivel. Ha azonban az emberi tevékenykedésnek kell megalapoznia a kolliziót, akkor a természeti, az ember — nem mint *szellem* — által létrehozott abban állhat csupán, hogy az ember *tudattalanul*, nem szándékosan tett valamit, ami számára később lényegileg tiszteletben tartandó erkölcsi hatalmak megsértésének bizonyul. A tettéről később szerzett tudat azután e korábban tudatnélküli megsértés következtében, — ha annak tulajdonítja, hogy belőle indult ki — meghasonlásba és ellentmondásba hajszolja. Itt a konfliktus alapja a tudat és a szándék összeütközése a tett idején és akkor, amikor a tettet nyomonköveti annak tudata, hogy mi volt a tett *magánvalósága* szerint. Példának vehetjük Oidipust és Aiast. Oidipus tette — akarata és tudása szerint — abban állott, hogy egy idegen férfit verekedésben agyonütött; de a valóságos, magán- és magáértvaló tett, amit tudattalanul elkövet, saját apjának meggyilkolása. Aias elmezavarában leölte a görögök nyájait, mivel görög fejedelemeknek vélte őket. Mikor aztán józanon vizsgálja a történteket, szégyen

fogja el tette miatt és ez kollizióba sodorja. Amit az ember ilymódon szándéka ellenére megsért, annak olyasvalaminek kell lennie, amit lényegében az esze szerint tisztelnie kell, szentnek kell tartania. Ha ez a tisztelet és megbecsülés viszont puszta vélemény és hamis babona, akkor számunkra az ilyen kollizió a legcsekélyebb mélyebb érdekkel sem rendelkezik.

ββ) Mivel azonban mostani területünkön a konfliktusnak szellemi hatalmak *szellemi* megsértésének kell lennie az ember tette által, azért *másodszor* a megfelelőbb kollizió a tudatos és *ebből a tudatból* s ennek szándékából létrejött megsértésből áll. A kiindulópontot itt is képezheti szenvedély, erőszakoskodás, dőreség stb. A trójai háború kezdete például Heléna elrablása; Agamemnón azután feláldozza Iphigeniát, s ezáltal megsérti az anyát, mivel legkedvesebb szülöttét megölte; Klytaimnéstra ezért meggyilkolja férjét; Orestés, mivel az apját és a királyt megölték, anyja halálával áll bosszút. Ehhez hasonlóan a *Hamlet*ben az apát alattomos módon a sírba küldték, s Hamlet anyja a gyilkossal kötött gyors házassággal meggyalázta a meggyilkolt őseinek szellemét.

Ezeknél a kollizióknál is az marad a lényeges pont, hogy az ember küzd valami magán- és magáértvaló erkölcsös, igaz, szent ellen, amelyet ezáltal maga ellen ingerel. Ha nem ez az eset forog fenn, akkor — amennyiben tudattal rendelkezünk az igazán erkölcsösről és szentről —, érték és lényegiség nélküli marad számunkra az ilyen konfliktus; mint például a *Maha-Bharata* ismeretes epizódjában, *a Nalasz és Damajanti*-ban. Nalasz király házasságot kötött Damajanti hercegnővel, akit az a privilégium illetett meg, hogy önálló módon válasszon kérői között. A többi kérő géniuszként a levegőben lebeg, egyedül Nalasz áll a földön, s a hercegnő jó ízléssel az embert választotta. Mármost a géniuszok megharagudnak emiatt, s kémkednek Nalasz király után. Hosszú esztendőkig semmit sem tudtak felhozni ellene, mivel semmit sem vétkezik; végül mégis hatalmukba kerítik, mert nagy bűnben marasztalandó el: vizeletét kiürítvén rálép a vizelettől nedves talajra. A hinduk szerint ez súlyos bűn, amelynek nem maradhat el a büntetése. Ettől kezdve a géniuszoknak hatalmuk van felette; az egyik játékszenvedéllyel tölti el, a másik fellázítja ellene a fivérét, s végül Nalasz elveszti a trónt, elszegényedik, s Damajantival együtt nagy nyomorban vándorútra kényszerül. Legvégül el kell viselnie azt is, hogy elszakad még Damajantitól is, míg különféle

kalandok után végezetül megint elnyeri az előző boldogságot. A tulajdonképpeni konfliktus, amely körül az egész dolog forog, csak az óhindúk számára jelenti a szentség lényegi megsértését, a mi tudatunk szerint csak abszurditás.

γγ) Harmadszor a megsértésnek nem kell közvetlennek lennie, vagyis nem szükséges, hogy a tett, mint olyan, magáértvéve már kollizionáló tett legyen; csak ama neki ellenszegülő, ellentmondó, tudott viszonyok és körülmények következtében válik azzá, amelyek között végbemegy. Például Romeo és Julia szeretik egymást; a szerelem magán- és magáértvalósága szerint nem sért semmit; tudják azonban, hogy családjuk gyűlöletben és ellenséges viszonyban él egymással, hogy szüleik sohasem engedik meg a házasságot, s eme előfeltételezett meghasonlott talajon kollizióba kerülnek.

Az általános világállapottal szemben a meghatározott szituációt illetően legyen elég ez a legáltalánosabb jellemzés. Ha ezt a vizsgálatot valamennyi oldalának, árnyalatának megfelelően akarnók elvégezni és a szituáció összes lehető fajtájáról ítéletet kívánnánk alkotni, akkor egyedül ez a fejezet végtelenül hosszadalmas fejtegetésekre adna alkalmat. Mert a különböző szituációk kitalálása a lehetőségek kimeríthetetlen bőségét foglalja magában, aminél lényegileg ismét a meghatározott művészet a maga neme és faja szerint dönt. A mesénél például megengedett sok olyan dolog, ami a felfogás és ábrázolás más módja számára tiltott lenne. Általában azonban a szituáció kitalálása fontos pont, amely rendszerint nagy gondot okoz a művészek számára is. Különösen napjainkban hallhatjuk a gyakori panaszt olyan helyes anyagok találásának nehézségéről, amelyekből a körülményeket és szituációkat meríteni lehetne. Első pillantásra ugyan ebben a vonatkozásban a költőhöz méltóbbnak tűnhetnék, ha eredeti s maga találja ki a szituációkat, az öntevékenységnek ez az oldala azonban nem lényeges oldal. Mert a szituáció magáértvéve nem a szellemit, nem a tulajdonképpeni művészeti alakot képezi, hanem csak a külsőleges anyagra vonatkozik, amelyben és amelyen egy jellemnek és kedélynek kell kibontakozódnia és ábrázolódnia. Csak ennek a külsőleges kezdetnek cselekvéssé és jellemmé való feldolgozása esetén nyilvánul meg a valódi művészi tevékenység. Ezért a költő egyáltalán nem kötelez le bennünket azzal, hogy maga alkotta meg ezt a magánvalósága szerint költőietlen oldalt, s számára megengedett dolognál kell maradnia, hogy a már meglévőből, a törté-

nelemből, a mondából, a mitoszból, krónikából, sőt költőileg már feldolgozott anyagból és szituációkból is újból és újból merítsen. Ahogy a festészetben a szituáció külsőleges mozzanatát a szentek legendáiból vették s elég gyakran hasonló módon megismételték, az ilyen ábrázolásnál a sajátos művészi termelés sokkal mélyebben rejlik, mint a meghatározott szituációk kitalálásában. — Hasonló a helyzet a felsorolt állapotok és bonyodalmak gazdaságával. Ebben a tekintetben elég gyakran dícsérik az újabb művészetet, hogy a régivel szemben végtelenül termékeny fantáziáról tanúskodik; s valóban a középkor és a modern kor műalkotásaiban a szituációk, esetek, események és sorsok nagyfokú sokfélesége és változatossága található. Ezzel a külső bőséggel azonban mitsem érünk, mert ennek ellenére mégis csak kevés kiváló drámánk és epikai költményünk van. Fődolog ugyanis nem az események lefolyása és váltakozása úgy, hogy az események mint események és történetek kimerítsék a műalkotás tartalmát, hanem az erkölcsi és szellemi alakítás, s a kedély és a jellem nagy indulatai, amelyek eme alakulás folyamata révén fejlődnek ki és tárulnak fel.

Vegyük most szemügyre azt a pontot, amelyből kiindulva tovább kell haladnunk. A külső és belső meghatározott körülmények, állapotok és viszonyok csak a *kedélyen*, ama szenvedélyen át válnak szituációvá, amely felfogja őket s fenntartja magát bennük. Mármost láttuk továbbá, hogy a szituáció a meghatározottságot ellentétté, akadályokká, bonyodalmakká és sértésekké differenciálta, úgyhogy a kedély a megragadott körülmények következtében ösztönözve érzi magát arra, hogy szükségszerű módon *akcióba lépjen* ama romboló és gátló elem *ellen*, amely céljaival és szenvedélyeivel szembeszegül. Ebben az értelemben csak akkor kezdődik el a tulajdonképpeni akció, ha fellépett az az ellentét, amelyet a szituáció a maga meghatározottságában tartalmazott. Mivel azonban a kollizionáló akció *megsért* egy szembenálló oldalt, ebben a differenciában kihívja maga ellen az átellenes megtámadott hatalmat, s az *akcióval* közvetlenül összekapcsolódik a *reakció*. Csak ezzel lépett be az eszmény a teljes meghatározottságba és mozgásba. Mert most két harmóniájából kiszakított érdek áll harcolva egymással szemben, s kölcsönös ellentmondásukban szükségszerű módon *feloldást* követelnek.

Ez a mozgás, ha úgy fogjuk fel mint egészet, már nem a szituációnak és a szituáció konfliktusainak területéhez tartozik, hanem annak a megvizsgálásához vezet át, amit fentebb a tulajdonképpeni cselekménynek neveztünk.

3. *A cselekmény*

A cselekmény az általunk eddig követett lépcsőzetben a *harmadik* fokot képezi az általános *világállapothoz* és a meghatározott *szituációhoz* képest.

Ha a cselekményt először az előző fejezettel alkotott *külsőleges* összefüggésében vizsgáljuk, akkor máris úgy találjuk, hogy olyan körülményeket előfeltételez, amelyek kollíziókhoz és reakcióhoz vezetnek. Mármost azt, hogy ezeknek az előfeltételeknek tekintetében a cselekménynek honnan kell vennie a maga *kezdetét*, nem lehet határozottan megállapítani. Mert ami az egyik oldalon kezdetnek látszik, a másik oldalon újból korábbi bonyodalmak eredményének bizonyulhat, s ennyiben a tulajdonképpeni kezdést ezek adják. De ezek megint maguk is előző kolliziók eredményei. Például Agamemnón házában Iphigénia kiengeszteli a ház bűnét és szerencsétlenségét. A kezdet itt abból állna, hogy Diana megmenti Iphigéniát és Taurisba hozza; ez a körülmény azonban maga is korábbi bonyodalmak következménye, nevezetesen az aulisi áldozaté, ami viszont Menelaos megsértésén alapszik, hiszen Páris elszöktette tőle Helénát, és így tovább egészen Léda nevezetes tojásáig. Az *Iphigénia Taurisban* hasonlóképpen előfeltételezi Agamemnón gyilkosságát s a bűnök egész sorozatát Tantalus házában. Hasonló a helyzet a thébai mondakörben. Ha mármost egy cselekménynek a maga előfeltételei ezen egész sorával kellene ábrázolódnia, akkor ezt a feladatot alighanem csak a költészet tudná megoldani. Az ilyen megoldás már a közmondás szerint is unalmassá vált, s a próza ügyének tekintik; a próza részletességével szemben a költészet törvényéül azt a követelményt szabják meg, hogy nyomban *in medias res* vezesse a hallgatót. A művészetnek nem érdeke, hogy a meghatározott cselekmény külsőlegesen első kezdetét tegye kezdéssé. Ennek az a mélyebb oka, hogy az ilyen kezdet csupán a természeti külsőséges történés tekintetében kezdés, s a cselekmény összefüggése ezzel a kezdettel csak a jelenség empirikus egységét érinti, magának

a cselekménynek tulajdonképpeni tartalma számára azonban közömbös lehet. Az egység külsőleges marad még akkor is, ha egy s ugyanazon individuumnak kell a különböző eseményeket összefűző szálat szolgáltatnia. Az életkörülmények, a tettek, sorsok összessége természetesen alakító jellegű az individuum számára: tulajdonképpeni természete azonban, érzületének és képességének igazi lényege különben is napvilágra kerül *egyetlen* olyan nagy szituáció és cselekvés terén, amelynek során lelepleződik, hogy micsoda, míg a cselekvés előtt csupán mintegy névszerint és külsőlegessége szerint volt ismert.

A cselekvés kezdete tehát nem az *empirikus* kezdésben keresendő, hanem csakis azokat a körülményeket kell felfognunk, amelyek az individuális kedély és annak szükségletei által megragadva éppen azt a meghatározott kolliziót hozzák létre, amelynek harca és feloldása alkotja a különös cselekményt. Homéros pl. az *Iliás*ban nyomban a nála szóbanforgó dologgal kezdi, Akhillés haragjával: s nem meséli el mintegy előre a megelőző eseményeket, vagy Akhillés élettörténetét, hanem azonnal megadja a speciális konfliktust, mégpedig olymódon, hogy egy nagy érdek képezi ábrázolásának hátterét.

Mármost a cselekmény ábrázolása, mint akció, reakció és ezek harcának feloldása nyomában létrejövő magábanvéve totális mozgás ábrázolása kiváltkép a költészethez tartozik, mert a többi művészetnek csak egy mozzanat rögzítése adatott meg a cselekmény és annak lefolyása során. Egyfelől úgy tűnik ugyan, hogy eszközeik gazdagságával ebben a vonatkozásban felülmúlják a költészetet, amennyiben nemcsak az egész külső alak, hanem az alak testmozgásának kifejezése is rendelkezésükre áll, valamint a testmozgás vonatkozásai a környező alakokra, és azoknak visszatükröződése más, különben még köréjük csoportosuló tárgyakban. Ámde ezek olyan kifejezési eszközök, amelyek a világosság tekintetében nem érnek fel a beszéddel. A cselekmény az individuum legtisztább feltárulása, mind érzülete, mind céljai tekintetében: ami maga az ember létezésének legbensőbb alakjában, az csak cselekvésén keresztül lesz valósággá; s a cselekvés, lévén szellemi természetű, a szellemi kifejezésben: egyedül a beszédben éri el a legnagyobb világosságát és határozottságát.

Ha általánosságban beszélünk a cselekvésről, akkor rendszerint úgy képzelik, hogy ez kiszámíthatatlanul sokféle lehet. A művészet számára mégis egészében véve korlátozott marad az ábrázolásainak megfelelő cselekmények köre. A művészetnek ugyanis csupán a cselekvésnek az eszme révén szükségszerű körén kell áthaladnia.

Ebben a vonatkozásban a cselekményben, amennyiben ábrázolására a művészet vállalkozhat, három fő pontot kell kiemelnünk, amelyek a következőkből erednek. A szituációnak és konfliktusának általában mozgásra késztető jellege van, de maga a mozgás, az eszmény differenciája a maga tevékenységében csak a reakció révén lép előtérbe. Ez a mozgás mármost tartalmazza:

Először azokat *az általános hatalmakat*, amelyek a lényegi benső tartalmát és célját alkotják annak, amiért cselekednek.

Másodszor a hatalmak *működését* a cselekvő *individuumok* révén.

Harmadszor ennek a két oldalnak azzá kell egyesülnie, amit itt általánosságban *jellemnek* fogunk nevezni.

a) *A cselekvés általános hatalmai*

a) A cselekvés viszgálatánál bármennyire is az eszmény meghatározottságának és differenciájának fokán állunk, mégis a művészet fogalmának megfelelően az ellentét mindegyik oldalának magán kell viselnie az eszmény bélyegét, s ennélfogva nem hiányozhat belőlük az észszerűség és a jogosultság. Eszményi jellegű érdekeknek kell megküzdeniök, úgy, hogy hatalom lép fel hatalom ellenében. Ezek az érdekek ugyanis a szellemi létezés örök, általános hatalmai, az emberi szív lényeges szükségletei, a cselekvés önmagában szükségszerű céljai, s magukbanvéve jogosult, észszerű és éppen ezáltal általános hatalmak: nem maga az abszolút isteni, de egy abszolút eszme fiai, ennélfogva uralkodók és érvényesek: egy általánosan igaz elv gyermekei, habár csupán meghatározott, különös mozzanatai annak. Meghatározottságuk következtében ellentétbe kerülnek ugyan egymással, ámde differenciájuk ellenére lényegiséggel kell rendelkezniök önmagukban, hogy meghatározott eszményként jelenjenek meg. Ezek a művészet nagy motívumai, az örök vallási és erkölcsi viszonyok; család, haza, állam, egyház, hírnév, barátság; társa-

dalmi állás, méltóság, a romantikus művészetben különösen a becsület és szerelem stb. Érvényességük mértékében e hatalmak különbözők, de magábanvéve mindegyik észszerű. Ezek egyúttal az emberi kedély hatalmai, amelyeket az embernek, éppen mivel ember, el kell ismernie, engednie kell, hogy uralkodjék és tevékenykedjék benne. Mégsem léphetnek fel csak mint pozitív törvényhozás jogai. Mert egyrészt a pozitív törvényhozás formája, amint látjuk, ellenkezik az eszmény fogalmával és alakjaival, másrészt a pozitív jogok tartalmát alkothatja a magán- és magáértvalósága szerint jogtalan is, bármennyire a törvény formáját öltötte magára. Ama viszonyok azonban nemcsak külsőlegesen állanak fenn, hanem olyan magán- és magáértvalóságuk szerint szubsztanciális hatalmak, amelyek éppen azért, mert magukban foglalják az emberi létezés igazi benső tartalmát, a cselekvésben sarkaló és végül mindig végrehajtó jellegűek maradnak.

Ilyenek pl. azok az érdekek és célok, amelyek Sophoklés *Antigoné*-jában egymással megküzdenek. Kreon, a király mint a város feje, kiadta a szigorú parancsot, hogy Oidipus fiát, aki a haza ellenségeként Théba ellen vonult, nem szabad az eltemetés tisztességében részesíteni. A rendeletben lényeges jogosultság rejlik, törődés az egész város javával. Antigonét azonban hasonlóan erkölcsi hatalom lelkesíti át, szent szeretet fivére iránt, akit nem hagyhat eltemetetlenül a madarak prédájára. A családi kegyelet ellen vétene, ha nem teljesítené a temetés kötelességét, s ezért megszegi Kreon parancsát.

β) Mármost a kolliziók a legkülönfélébb módon indíthatók meg ugyan, a reakció szükségszerűségét azonban nem bizarr vagy útálatos valaminek, hanem magábanvéve észszerű és jogosult dolognak kell okoznia. Így pl. visszataszító a kollizió Hartmann von der Aue *Der arme Heinrich* (A szegény Henrik) című ismert német költeményében. A hőst gyógyíthatatlan betegség, bélpoklosság lepte el, s gyógyulását keresve a salerno-i barátokhoz fordult. Ezek azt kívánják, hogy valaki önként áldozza fel magát érette, mivel csak az emberi szívből készíthető el számára a szükséges gyógyszer. Egy szegény leány, aki szereti a lovagot, készségesen elszánja magát a halálra, s Itáliába utazik vele együtt. Ez teljességgel barbár dolog, s ennélfogva nem nyilvánulhat meg a leány csöndes szerelmének és megható alázatosságának teljes hatása. A régieknél is előfordul ugyan kollizióként az emberáldozat igazságtalansága, mint pl. Iphigénia történetében, akit először

fel kell áldozni s akinek ezután fivérét kell feláldoznia: itt azonban ez a konfliktus egyrészt más, magukbanvéve jogosult viszonyokkal függ össze, másrészt — mint már fentebb megjegyeztük — észszerű elem rejlik abban, hogy mind Iphigénia, mind Orestés megmenekül, s eme igazságtalan kollizió hatalma megtörik, ami természetesen megtörténik Hartmann von der Aue említett költeményében is, amennyiben Isten Henriket, mivel végül nem akarja elfogadni az áldozatot, megszabadítja betegségétől, s a leány jutalmat nyer hű szerelméért.

A fentemlített affirmatív hatalmakhoz látszólag azonnal más, ellentétes hatalmak csatlakoznak, nevezetesen a negatívnak, a rossznak és a gonosznak a hatalmai általában. A pusztán negatívnak azonban egy cselekvés eszményi ábrázolásában a szükségszerű reakció lényeges alapjaként nem lehet helye. A negatív realitása megfelelhet ugyan a negatívnak és a negatív lényegének és természetének: ha azonban a benső fogalom és cél már önmagábanvéve semmis, akkor a már benső rútság a maga külső realitásában még kevésbbé teszi lehetővé a valódi szépséget. A szenvedély szofisztikája ügyesség, a jellem ereje és energiája révén megkísérelheti ugyan, hogy pozitív oldalakat csempésszen be a negatívba, de mi csak egy kipingált sír szemléletét kapjuk. A csak negatív ugyanis általában magábanvéve erőtlen és sekélyes, ennélfogva vagy érdektelen számunkra vagy visszataszító; akár egy cselekvés indítóokául, akár pusztán eszközül használják fel, hogy előidézzék egy másik cselekvés reakcióját. A kegyetlen, a szerencsétlen, a hatalom ridegsége és a túlerő keménysége a képzetben még csak összetartható és elviselhető, ha a jellem és a cél belső tartalommal teli nagysága emeli fel és viseli; de a gonosz, mint olyan, az irígység, a gyávaság, és az aljasság csupán útálatos; ennélfogva az ördög magáértvéve rossz, esztétikailag hasznavehetetlen figura. Nem egyéb ugyanis, mint önmagábanvaló hazugság, s ezért szerfölött prózai lény. Ehhez hasonlóan a gyűlölet fúriái és sok hasonló jellegű későbbi allegória hatalom ugyan, de affirmatív önállóság és tartás nélkül, s az eszményi ábrázolásnak nem kedvez, habár ebben a vonatkozásban is nagy különbségeket állapíthatunk meg a megengedett és a tiltott szempontjából a különös művészetek és ama mód számára, amelyben és ahogyan tárgyukat közvetlenül a szemlélet elé hozzák, avagy sem. Általánosságban azonban a gonosz magá-

banvéve kopár és benső tartalom-nélküli, mivel belőle csak negatív, rombolás és szerencsétlenség származik, — viszont a valódi művészetnek a magábanvaló harmónia látványát kell számunkra nyújtania. Kiváltkép megvetésre méltó az aljasság, mivel a nemes elleni irigységből és gyűlöletből ered, s nem riad vissza attól sem, hogy egy magábanvéve jogosult hatalmat használjon fel eszközül saját hitvány vagy gyalázatos szenvedélye érdekében. Az ókor nagy költői és művészei ezért nem nyújtják számunkra a gonoszság és a züllöttség látványát: Shakespeare viszont pl. a *Lear*-ben a gonoszt teljes iszonyatosságában állítja elénk. Az öreg Lear szétosztja birodalmát lányai között, s közben annyira balga, hogy hisz hízelgő, hazug szavuknak, s a hallgatag, hűséges Cordéliát félreismeri. Ez máris dőre és esztelen cselekedet s így azután idősebb leányainak és azok férjének gyalázatos hálátlansága valóságos őrületbe viszi. Ismét másféle módon gyakran a francia tragédia hősei erőszakosan a legnagyobb és legnemesebb motívumokig pöffeszkednek, s pompáznak a maguk becsületével és méltóságával, azzal azonban, amik valójában, s amit létrehoztak, újra megsemmisítették e motívumok képzetét. De különösen a legújabb korban vált divatossá a benső, tartásnélküli szétszaggatottság, amely láthatoll a legvisszataszítóbb disszonanciákon, s létrehozza az ocsmányság humorát és az irónia eltorzulását, amiben például Theodor Hoffmann tetszeleg.

γ) Az eszményi cselekvés igazi tartalmát tehát az önmagukbanvéve affirmatív és szubsztanciális hatalmaknak kell adniok. Ha azonban ezek a mozgásra késztető hatalmak ábrázolódnak, mégsem léphetnek fel a maguk általánosságában mint olyanok, habár a cselekvés valóságán belül ők az eszme lényeges mozzanatai — hanem *önálló individuumokká* kell alakulniok. Ha ez nem történik meg, akkor általános gondolatok vagy absztrakt képzetek maradnak, amelyek nem a művészet területéhez tartoznak. Éppoly kevéssé eredhetnek a fantázia puszta önkényességéből, mint amennyire meghatározottsággá és lezártsággá kell fejlődniök, s ezáltal önmagánvalóságuk szerint individualizáltan kell megjelenniök. Ez a meghatározottság azonban nem terjeszkedhet a külső létezés partikularitásáig, s nem zsugorodhat össze szubjektív benssőséggé, mert különben az általános hatalmak individualitásának is bele kellene keverednie a véges létezés valamennyi bonyo-

dalmába. Individualitásuk meghatározása ezért ezen oldal szerint nem teljesen komoly.

Az általános hatalmaknak a maguk önálló alakjában való ilyen megjelenését és uralmát illetően a legtisztább példaként a görög istenekre hivatkozhatunk. Ahányszor csak fellépnek, mindenkor boldogok, derűsek. Mint individuális, különös istenek, harcba keveredhetnek ugyan egymással, de számukra végül ez a küzdelem sem komoly jellegű abban az értelemben, hogy a jellem és a szenvedély egész energikus konzekvenciájával egy meghatározott célra koncentrálnák magukat, s ennek végigküzdésében elpusztulnának. Csak itt-ott avatkoznak bele a küzdelembe; konkrét esetekben magukévá is tesznek egy meghatározott érdeket: de éppúgy ismét faképpnél hagyják a dolgot s boldogan visszatérnek a maguk Olymposra. Így Homéros isteneit harcban és háborúban látjuk egymással szemben; ez meghatározottságukban rejlik; mégis általános lények és meghatározottságok maradnak. Dúlni kezd pl. a csata, egymás után, egyenként lépnek fel a hősök: most az egyes emberek elvesznek az általános öldöklésben és kézitusában, a speciális különösségek már nem különböztethetők meg, az általános ösztön és szellem forrong és harcol, s most az általános hatalmak, maguk az istenek lépnek harcba. Az ilyen bonyodalmakból és differenciából azonban mindig visszavonulnak a maguk önállóságába és nyugalmába. Mert alakjuk individualitása mindenesetre esetlegességeken vezeti át őket; ámde mivel bennük az isteni általános az uralkodó elem, azért az individuális inkább csak külső alak marad, s nem hatja át őket teljességgel, egészen az igazán benső szubjektivitásig. A meghatározottság az istenséghez többé vagy kevésbbé csak hozzásímuló alak; de éppen ez az önállóság és gondtalan nyugalom adja meg nekik azt a plasztikus individualitást, amely nem törődik és bajlódik a meghatározottal. Ennélfogva a konkrét valóságban végbemenő cselekvésnél Homéros isteneiben nincs szilárd következetesség, habár mindig változatos, sokféle tevékenységet folytatnak, mert számukra csak az időbeli emberi cselekmények anyaga és érdeke adhat valami foglalatosságot. Ehhez hasonlóan a görög isteneknél találunk még további sajátszerű partikularitásokat is, amelyek nem mindig vezethetők vissza az illető meghatározott isten általános fogalmára: Merkur pl. az Argosölő, Apolló a gyík-ölő, Jupiternek számtalan szerelmi viszonya van, s Junóra üllővasakat akaszt, stb. E történetek és sok

más — puszta toldalékok, amelyeket a szimbólika és az allegória a természeti oldalról ragaszt hozzá az istenekhez, s amelyeknek közelebbi eredetét később még pontosabban meg kell mutatnunk.

A modern művészetben is megmutatkozik ugyan a meghatározott és egyben magukbanvéve általános hatalmak felfogása; ezek azonban magyobbrészt kopár, fagyos allegóriái pl. a gyűlöletnek, az irígységnek, a féltékenységnek, általában az erényeknek és a bűnöknek, a hitnek, a reménynek, a szeretetnek, a hűségnek stb., amely allegóriában nem hiszünk, mert a művészet ábrázolásaiban egyedül a konkrét szubjektivitás iránt érzünk mélyebb érdeklődést, úgyhogy ama absztrakciók nem léphetnek fel önmagukértvéve, hanem csupán az emberi jellemek s azok különössége és totalitása mozzanataiként és oldalaiként. Ehhez hasonló módon az angyaloknak sincs annyi általánosságuk és önállóságuk, mint Marsnak, Venusnak, Apollónak, stb. vagy mint Ókeanosnak, és Héliosnak: a képzet számára léteznek ugyan, de ama egységes szubsztanciális isteni lény partikuláris szolgáiként, aki nem forgácsolódik szét annyira önálló individualitásokra, ahogyan ezeket a görög istenkör mutatja. Ennélfogva nem sok olyan önmagánnyugvó objektív hatalom szemléletét kapjuk, amelyek magukértvéve mint isteni individuumok ábrázolódhatnának, hanem e szemlélet lényeges benső tartalmát csak objektív módon, az Egy-Istenben, vagy partikuláris és szubjektív módon, emberi jellemekké és cselekedetekké valósultan találhatjuk meg. Az istenek eszményi ábrázolásának alapja azonban éppen az ilyen önállósulásban és individualizálódásban rejlik.

b) *Cselekvő individuumok*

Az imént tárgyalt isteneszmények esetében a művészet számára nem nehéz a megkívánt eszmeiség megőrzése. Mihelyt azonban a konkrét cselekvéshez kell hozzáfogni az ábrázolásban, sajátos nehézség lép fel. Az istenek és általában az általános hatalmak mozgatók és ösztönzők; ámde a valóságban nekik nem jut osztályrészül a tulajdonképpeni individuális cselekvés, — a cselekvés csak az embert illeti meg. Ezáltal két, egymástól elválasztott síkot kapunk. Az egyiken az általános hatalmak állanak önmagukon-nyugvó s ezért absztrakt szubsztancialitásukban; a másikon az emberi indi-

vidualitás, melyhez a cselekvésre való végső elhatározás és elszánás, valamint a valóságos végrehajtás tartozik. Az igazságnak megfelelően az örök, uralkodó hatalmak az ember saját Énje számára immanensek, az ember jellemének szubsztanciális részei; amennyiben azonban ezeket a hatalmakat a maguk istenségében individuumokként, s ezzel kizárólagosan fogják fel, ezáltal külsőleges viszonyba lépnek a szubjektummal. Ez okozza itt a lényeges nehézséget. Mert Isten és ember e viszonyában közvetlenül ellentmondás rejlik. Az istenek tartalma egyfelől az ember tulajdona, s mint az ember szenvedélye, elhatározása és akarata nyilvánul meg; másfelől az isteneket mint magán- és magáértvalóságuk szerint léttel bíró, az egyedi szubjektumtól nemcsak független, hanem azt mozgásra késztető és meghatározó hatalmakat fogják fel és emelik ki, — úgyhogy ugyanazok a meghatározások egyszer önálló isteni individualitásban, másszor az emberi szív legsajátabb valójaként ábrázolódnak. Ezáltal veszélyeztetve látszik mind az istenek szabad önállósága, mind a cselekvő emberi individuumok szabadsága; s ha az isteneknek parancsoló hatalom jut osztályrészül, úgy ezt különösen megsínyli az emberi önállóság, amelyet pedig a művészet eszménye számára éppenséggel lényeges követelményként szabtunk meg. Ez ugyanaz a helyzet, ami a keresztény vallási képzetekben is felmerül. Így például azt mondják: Istenhez Isten szelleme vezet. Ekkor azonban az emberi benső pusztán passzív talajnak látszhat, amelyre Isten szelleme hat, s az emberi akarat a maga szabadságában megsemmisül, mivel e hatás isteni akarata mint egyfajta fátum marad számára, amelyben nem vesz részt tulajdon Énjével.

a) Ha mármost e helyzet szerint a cselekvő ember külsőlegesen szemben áll az Istennel, mint a szubsztanciálissal, akkor kettejük viszonya egészen prózai marad. Mert Isten parancsol, s az embernek csak engedelmeskednie kell. Az istenek és az emberek egymás iránti külsőlegességétől még nagy költők sem tudtak megszabadulni. Sophoklésnél például Philoktetes, miután leleplezte Odysseus csalfaságát, szilárdan kitart elhatározása mellett, hogy nem megy a görögök táborába mindaddig, míg végül deux ex machina-ként fellép Heraklés, és megparancsolja neki, hogy engedjen Neoptolemos kívánságának. Bár e megjelenés tartalma eléggé indokolt, s maga a megjelenés várható, maga a fordulat azonban idegen és külsőleges marad, és Sophokles legnemesebb tragédiáiban

nem használja az ábrázolásnak ezt a fajtáját, amely — ha továbbmegy egy lépéssel — az isteneket holt gépezetté, az individuumokat pedig számukra idegen önkény puszta eszközeivé sekélyesíti.

Ehhez hasonló módon, különösen az epikában, előfordul az isteneknek olyan befolyása, amely az emberi szabadság számára külsőlegesnek látszik. Hermes például Priamost elkíséri Akhilléshez; Apolló megsebesíti Patroklost a vállán és végetvet életének. Ugyanígy gyakran arra használnak fel mitológiai vonásokat, hogy ezek az individuumokon külsőleges *létként* lépjenek előtérbe. Akhillést például anyja a Styx-be mártotta, s ezáltal egészen a sarkáig sebezhetetlen és legyőzhetetlen. Ha ezt észszerű módon elképzeljük, akkor eltűnik minden vitézség, s Akhillés egész hősiessége szellemi jellemvonásából pusztán fizikai tulajdonsággá válik. Az epikus számára azonban az ilyen ábrázolásmód sokkal inkább megengedett, mint a dramatikus számára, mert az epikusban a belsőleges oldalra a szándékot illetőleg háttérbe szorul a célok végrehajtásánál, s a külsőleges számára általában szabadabb mozgási teret hagy meg. A legnagyobb elővigyázattal kell hát fellépni ama pusztán értelmi reflexiónak, amely a költőt arra az abszurditásra kényszeríti, hogy hősei ne legyenek hősök; ugyanis — mint még hamarosan látni fogjuk, — az ilyen vonásokban is megőrizhető az istenek és az emberek poétikus viszonya. Nyomban érvényre jut viszont a prózai jelleg, ha az említett önállóaknak feltüntetett hatalmak magukbanvéve szubsztanciátlanok és csupán a fantasztikus önkényhez s egy hamis eredetiség bizarrságához tartoznak. Ekkor ugyanis lényegében vagy a babonának, vagy az ostobaság hatalmának körébe esnek.

β) Az igazán eszményi viszony mármost az istenek és emberek azonosságában áll, aminek ki kell tűnnie, jóllehet az általános hatalmakat önállóaknak és az emberek s szenvedélyeik egyediségétől menteseknek tüntetik fel. Az istenek tartalmának ugyanis nyomban az individuumok saját bensejének kell bizonyulnia; úgyhogy egyfelől az uralkodó hatalmak magukértvéve individualizáltan jelennek meg; másfelől ez az ember számára külső, mint a szellemében és jellemében immanens mutatkozik. A művész dolga ezért az, hogy a két oldal különbözőségét közvetítse és finom kötelékkel egybefűzze, mivel az emberi bensőben érzékelhetővé teszi a kezdetet, ugyanakkor azonban kiemeli és magáértvéve individualizál-

tan szemléletessé teszi az emberi bensőben uralkodó általánost és lényegest. Az ember kedélyének az istenekben kell megnyilatkoznia, s ezek önálló, általános formái annak, ami az ember bensejében működik és uralkodik. Az istenek csak ekkor istenei saját szívének és szíve szenvedélyének. Ha azt halljuk például a régieknél, hogy Venus vagy Amor legyőzte a szívet, akkor Venus és Amor mindenesetre külső hatalmak az ember számára, de a szerelem éppenannyira indulat és szenvedély, amely az emberi szívhez mint olyanhoz tartozik, és annak saját bensejét alkotja. Ugyanebben az értelemben gyakran beszélnek az Eumenidákról. A bosszúálló szűzeket először mint furiákat képzeljük el, akik külsőleg üldöznek a bűnöst. Ez az üldözés azonban egyben benső furia, aki átvonul a bűnös szivén; és Sophokles az ember benseje és sajátja értelmében is használja, ahogyan az *Oidipus Kolonosban* című drámában (1434. v.) a furiákat magukat Oidipus erinnyeseinek nevezik s az atya átkát, megsértett kedélyének fiai feletti hatalmát jelentik. Ezért jogos és jogtalan, ha az istenek általában mindig csak az ember számára külsőleges, vagy csak bensőleg bennelakozó hatalmakként magyarázzák. Mert az istenek mindkét mozzanatot egyszerre magukban foglalják. Homérosnál azért az istenek és az emberek tevékenykedése szakadatlanul átmegy egymásba; úgy tűnik, hogy az istenek olyant hoznak létre, ami az ember számára idegen és tulajdonképpen mégis csak azt végzik el, ami az ember benső kedélyének szubsztanciáját alkotja. Például az *Iliás*ban, mikor Akhillés a civódásban kardját Agamemnón ellen akarja emelni, Athéne mögéje lép, és csak számára láthatóan megragadja aranyszőke üstökét. Athénet Héra küldi le az Olymposról, egyformán aggódva Akhillesért és Agamemnónért, s fellépése Akhillés kedélyétől teljességgel függetlennek látszik. Másrészt azonban könnyen elképzelhető, hogy a hirtelen megjelenő Athéne, az a megfontoltság, amely megfékezi a hős haragját, bensőleges jellegű valami; s az egész dolog olyan esemény, amely Akhillés kedélyében megy végbe. Sőt, maga Homéros is utal erre néhány verssel előbb, (*Ilias*, I. 190. v.) mikor leírja, hogyan tépelődött Akhillés.

Szólt; mire fájdalom ébredt Péleiónban: a szíve
bundás melle alatt hányódott kétfele: vajjon
rántsa elő éles kardját hamar oldala mellől,
s szétvervén azokat, beledöfjön az Átreidésba,
vagy szűntesse haragját és lelkét lecsittítsa.

Míg ezt hánytorgatta a lelkében s a szívében,
és hüvelyéből nagy kardját kiragadta, Athéné
jött le az égből, mert odaküldte a hókarú Héra,
az, ki a lelkéből mindkettőt féltve szerette;
háta mögé lépett, s megfogván szőke hajánál
Péleiónt, neki tűnt csak föl, nem látta a többi.
(Devecseri Gábor fordítása.)

Itt az epikus költőnek joga van arra, hogy a haragnak ezt a félbeszakadását, ezt a megfékezést külső eseményként ábrázolja, mivel másvalaki lép fel a harag ellen, s először úgy látszik, Akhillést teljesen elöntötte a harag. Az *Odysseiá*-ban ehhez hasonlóan Minervát Telemakhos kísérőjeként láthatjuk. Ezt a kísérést már nehezebb úgy felfognunk, hogy ez egyúttal benső kíséret Telemakhos szívében; habár itt sem hiányzik a külső és a benső összefüggése. A homérosi istenek derűjét, tiszteletükben az iróniát általában az adja meg, hogy önállóságuk és komolyságuk éppúgy ismét feloldódik, amennyiben az emberi kedély saját hatalmaiként nyilvánulnak meg, s ezáltal az ember önmagánál lehet bennük.

De nem kell messzire mennünk, hogy tökéletes példát találjunk az ilyen pusztán külsőleges istengépezetnek a szubjektívba, a szabadságba és erkölcsi szépségbe történő átalakulására. Goethe az *Iphigénia Taurisban* című drámájában megalkotta a legcsodálatraméltóbb és legszebb megoldást, ami ebben a tekintetben lehetséges. Euripidésnél Orestes Iphigéniával együtt elrabolja Diana szobrát. Ez nem más, mint tolvajlás. Thoas rájön, s parancsot ad, hogy üldözzék őket s vegyék el tőlük az istennő képmását; míg végül egészen prózai módon fellép Athéne, s megálljt parancsol Thoasnak, mivel Orestést különben is Poseidonra bízta már, s ez az istennő iránti engedelmességből Orestést a messzi tengerre röpítette. Thoas nyomban engedelmeskedik, így válaszolva az istennő intésére: (1442. és 43. v.) „Athéne úrnő, aki az istenek szavainak, hallván azokat, nem engedelmeskedik, nincsen józan esze annak. Szép is lenne majd a hatalmas istenekkel perlekedni".

Ebben a viszonyban Athéne részéről mindössze merev, külsőleges parancsot, Thoas részéről szintúgy tartalmatlan puszta engedelmeskedést látunk. Goethénél viszont Iphigénia istennővé lesz, s az önmagában, az emberi szívben lakozó

igazságban bízik. Ebben az értelemben lép Thoashoz és így szól:*

Hát férfinak van joga csak, merész
dolgokat tenni? Hős karokkal ő
ölelheti csupán a lehetetlent?

Amit Euripidesnél Athéne *parancsa* visz véghez, Thoas visszafordulását, azt Goethe Iphigéniája ama mély érzések és képzetek révén igyekszik megvalósítani, amelyeket elébe tár, s valóban meg is valósítja.

Nekem
más, büszkébb terv ingatja szívemet.
Nem fog kímélni súlyos vád, s bukás, ha
kudarcot vallanék; de térdetekre
teszem ezt, istenek! Ha szent hatalmak
vagytok, mint mondják, mutassátok meg azt
és magasztaljátok föl általam
az Igazságot! —

s mikor Thoas így felel neki:

Azt gondolod, a barbár,
a vad szittya meghallja az Igazság
s Emberség hangját, melyet Atreus,
a görög, meg nem hallott?

így válaszol, tiszta, gyengéd hittel:

Hallja azt
mindenki, bármely ég alatt, kinek
szívében az Élet forrása tisztán
s gáttalan árad. —

S most a király nagylelkűségéhez és szelídségéhez fohászkodik méltóságának emelkedettségében bízva; meghatja és legyőzi, s emberileg gyönyörű módon kikönyörgi az engedélyt, hogy visszatérhessen övéihez. Mert csak erre van szükség. Az Istennő képmására nincs szüksége; fortély és csalás

* Goethe *Iphigéniájából* a részleteket Babits Mihály fordításában közöljük. — *A ford.*

nélkül távozhat, mivel Goethe végtelen szépséggel, emberi, megbékélő módon úgy értelmezi a kétértelmű isteni szózatot, hogy a tiszta, szent Iphigénia a Testvér, az istenkép s a ház védőszelleme.

Tiszta fenségben ragyog most előttem
Diana terve

mondja Orestés Thoasnak és Iphigéniának;

mint egy drága szentkép,
amelyhez titkos jós-ige a város
változhatatlan végzetét kötötte,
úgy voltál házunk védőszűze, úgy vitt
el az istennő, hogy egy szent helyen
számunkra csendben, áldással megóvjon.
Mikor már minden menekvés e földön
veszve látszott; te mindent visszaadsz.

Már előbb ilyen gyógyító, megbékéltető hatással volt Orestésre Iphigénia a maga benső kedélyének tisztasága és erkölcsi szépsége révén. Orestést, aki már nem hisz abban, hogy meghasonlott kedélye megbékül, Iphigénia felismerése őrülethe kergeti ugyan, de nővére tiszta szeretete egyben megszabadítja a benső furiák valamennyi gyötrelmétől is:

Karodban
kapott el átkom utoljára minden
karmaival, megrázta szörnyen a
velőt agyamban, aztán elosont,
mint odvába a kígyó. Általad
élvezem újból a nap messze fényét.

Ebből és sok más szempontból nem lehet eléggé csodálni e költemény mély szépségét.

Mármost a keresztény tárgyú alkotásokban rosszabbul áll a dolog, mint az antik tárgyú művekben. A szent legendákban, általában a keresztény elképzelés talaján Krisztus, Mária, a szentek, stb, megjelenése megvan ugyan az általános vallásban, mellettük azonban a fantázia a rokonterületeken inkább mindenféle fantasztikus lényt alakított ki, mint amilyenek a boszorkányok, kísértetek, szellemlátomások és

effélék, amelyeknek felfogásánál, ha az ember számára idegen hatalmaknak látszanak, s az ember fenntartás nélkül engedelmeskedik varázslatuknak, ámításuknak, fondorlataik hatalmának, akkor az egész ábrázolás kiszolgáltatottá válhat az esetlegesség valamennyi agyrémének és önkényének. Ebben a vonatkozásban a művésznek kiváltkép arra kell törekednie, hogy az ember számára megmaradjon az elhatározás szabadsága és önállósága. Shakespeare szolgáltatta erre a legpompásabb mintaképeket. Például a boszorkányok a *Macbeth*-ben külső hatalmaknak látszanak, amelyek Macbeth sorsát előre megszabják. Mégis, amit hirdetnek, az Macbeth legtitkosabb, legsajátabb óhaja, amely ilyen csak látszólag külsőleges módon jut el hozzá és válik nyilvánvalóvá. Még szebben és mélyebben szerepel a *Hamlet*-ben a szellem megjelenése, Hamlet benső sejtésének objektív formájaként. Látjuk, amint fellép Hamlet azzal a sejtéssel, hogy valami szörnyű dolognak kellett történnie; most megjelenik neki az apja szelleme, s feltárja előtte az összes gaztettet. Erre az intő felfedezésre azt várnók, hogy Hamlet nyomban bátran megtorolja a tettet, s úgy véljük, hogy teljesen fel van jogosítva a bosszúra. De egyre csak habozik. Ezt a tétlenséget Shakespearenak felrótták és kifogásolták, hogy a darab egyes részeiben nem halad előre. Hamlet azonban gyakorlatilag gyenge természet, szép, önmagába vonult kedély, aki nehezen tudja rászánni magát arra, hogy kimozduljon ebből a benső harmóniából; melankólikus, tépelődő, búskomor s ennélfogva gyors tettre képtelen; ahogy Goethe is ragaszkodott ahhoz az elképzeléshez, hogy Shakespeare alkalmasint ezt akarta ábrázolni: nagy tett vár olyan lélekre, amely nem érett a tettre. És ebben az értelemben teljesen kidolgozottnak tartja a darabot. „Itt egy tölgyet pompás cserépbe ültettek, — mondja — amelynek csak bájos virágokat volna szabad befogadnia; a gyökerek szerteágaznak, a cserép szétreped." Shakespeare azonban a szellem megjelenésével kapcsolatban még egy sokkal mélyebb vonást is felszínre hoz. Hamlet habozik, mert nem hisz vakon a szellemnek.

A látott szellem ördög is lehet,
Mert az is ölthet oly tetszős hüvelyt;
S tán gyöngeségem, mélakórom által
— Mert ily kedélyre nagy hatalma van
A kárhozatba dönt. Nincs rá bizonyság

Ennél különb; de tőr lesz e darab,
Hol a király, ha bűnös, fennakad.
(Arany János ford.)

Itt látjuk, hogy a jelenés, mint olyan, nem rendelkezik fenntartas nélkül Hamlet-tel; Hamlet kételkedik, és saját intézkedései révén akar meggyőződni, mielőtt rászánná magát a cselekvésre.

γ) Végül azokat az általános hatalmakat, amelyek nemcsak önmagukértvéve a maguk önállóságában lépnek fel, hanem éppannyira elevenek az emberi szívben is, s legbensejében mozgatják az emberi kedélyt, a régiek nyomán a *πάθος* kifejezéssel jelezhetjük. E szó lefordítása nehéz, mert a „szenvedély" kifejezés mindig magával hozza a hitvány, az alantas mellékjelentését, — mivel megköveteljük, hogy az ember ne essék szenvedélyekbe. Ennélfogva a *pátoszt* itt magasabbrendű és általánosabb értelemben vesszük, a kifogásolható, a makacs stb. mellékíze nélkül. Így például Antigoné szent testvéri szeretete pátosz a szó ama görög jelentésében. A pátosz ebben az értelemben a kedély önmagábanvéve jogosult hatalma, az észszerűség és a szabad akarat lényeges benső tartalma. Orestés például nem a kedély olyan benső indulatából öli meg az anyját, melyet mi szenvedélynek nevezzünk, hanem a pátosz, amely őt a tettre ösztönzi, jól megfontolt és teljesen higgadt. Ebben a tekintetben azt sem mondhatjuk, hogy az isteneknek van pátoszuk. Ők csupán általános benső tartalmát alkotják annak, ami az emberi individualitásban elhatározásokra és cselekvésekre ösztönöz. Az istenek, mint istenek azonban megmaradnak a maguk nyugalmában és szenvedélytelenségében, s ha elő is fordul közöttük a perpatvar és a civakodás, ezt tulajdonképpen nem teszik komolyan, vagy civakodásuknak, mint az istenek általános háborújának, általános, szimbolikus jelentése van. a pátosz fogalmát ezért az ember cselekvésére kell korlátoznunk; pátoszon azt a lényeges és észszerű benső tartalmat kell értenünk, amely az emberek saját Én-jében jelenvaló, s eltölti és áthatja az egész kedélyt.

αα) Mármost a pátosz képezi a művészet tulajdonképpeni középpontját, valódi munkaterületét; főként ennek az ábrázolása hatékony mind a műalkotásban, mind a szemlélőben. Mert a pátosz olyan húrt pendít meg, amely minden egyes ember szívében visszhangzik; mindenki ismeri és elismeri azt

az értékes és észszerű elemet, amely egy igazi pátosz benső tartalmában rejlik. A pátosz meghat, mivel magán- és magáértvéve hatalmas az emberi létezésben. Ebben a tekintetben a külső, a természeti környezet és színei csak alárendelt járulékként léphetnek fel, hogy elősegítsék a pátosz hatását. A természetet ennélfogva lényegileg szimbolikusan kell felhasználni, s hagyni kell, hogy önmagából hangozzék fel a pátosz, amely az ábrázolás tulajdonképpeni tárgyát alkotja. A tájképfestészet például már magáértvéve sem annyira jelentős műfaj, mint a történelmi festészet; de még ott is, ahol önállóan lép fel, egy általános érzést kell felidéznie, s rendelkeznie kell a pátosz formájával. — Ebben az értelemben mondották, hogy a művészetnek általában meg kell hatnia; ha azonban érvényes ez az alaptétel, úgy lényegében az a kérdés, hogy a megindultságot mi hozhatja létre a művészetben; megindultság általánosságban a meghatottság érzése, s az embereket, különösen manapság, jórészt könnyű megindítani. Aki könnyeket ont, könnyen kicsorduló könnyeket arat. A művészetben azonban csak az önmagábanvéve igaz pátosznak kell megindítania.

ββ) A pátosz ennélfogva sem a komikusban, sem a tragikusban nem lehet puszta ostobaság és szubjektív hóbort. Shakespeare Timonja például egészen külsőleges embergyűlölő; barátai rászedték, vagyonát eltékozolták, s amikor neki magának is pénzre van szüksége, faképnél hagyják. Ezért válik az emberek szenvedélyes ellenségévé. Érthető és természetes ez; — de nem magábanvéve jogos pátosz. Méginkább modern szeszély az a hasonló gyűlölet, amely Schiller fiatalkori munkájában, a *Der Menschenfeind*ben (Az embergyűlölő) látható. Itt ugyanis az embergyűlölő ráadásul még eltöprengő, értelmes, szerfölött nemes férfiú, nagylelkű a parasztjai iránt, akiket felszabadított a jobbágyságból, s teli van szeretettel ugyanilyen szép és szeretetreméltó lánya iránt. Hasonló módon gyötrődik Quinctius Heimeran Flamming az emberi faj hóbortjával August Lafontaine regényében. De kiváltkép a legújabb költészet fokozódott olyan végnélküli képzelgéssé és hazudozássá, amelynek bizarrsága révén kellene hatást gyakorolnia; de egyetlen egészséges szívben sem talál visszhangra, mivel az arra vonatkozó reflexiók finomságaiban, hogy mi az igaz az emberben, eltűnt minden valódi benső tartalom.

Megfordítva azonban mindaz, ami tanításon, meggyőződésen, az igazságba való bepillantáson alapszik, amennyiben ez a felismerés alkotja a legfőbb szükségletet, nem valódi pátosz a művészeti ábrázolás számára. Ilyen jellegűek a *tudományos* ismeretek és igazságok. Mert a tudományhoz hozzátartozik a műveltség sajátszerű módja, a meghatározott tudománynak és értékének sokszoros előmozdítása és sokféle ismerete; a studium e módja iránti érdeklődés azonban az emberi szívnek nem általános mozgató ereje, hanem az individuumoknak mindig csak egy bizonyos számára korlátozódik. Hasonló nehézségekkel jár a *tisztán* vallásos tanítások tárgyalása, nevezetesen akkor, ha ezeket legbensőbb tartalmuknak megfelelően kell kifejezni. A vallás általános tartalma, az istenhit stb. valamennyi mélyebb kedély érdeke ugyan; a művészet szempontjából azonban mégsem a vallási dogmák kifejtésén és e dogmák igazságába való speciális bepillantáson múlik a dolog, s ennélfogva a művészetnek óvakodnia kell attól, hogy ilyen fejtegetésekbe belebocsátkozzék. Viszont az emberi szívről feltételezzük mindazt a pátoszt, az erkölcsi hatalmaknak minden olyan motívumát, amely a cselekvést illetőleg érdekes. A vallás inkább az érzületre, a szív mennyországára, az individuum általános vigaszára és épülésére vonatkozik, mint a tulajdonképpeni cselekvésre, mint olyanra. Mert a vallás isteni volta, mint cselekvés, nem egyéb, mint az erkölcsi és az erkölcs különös hatalmai. Ezek a hatalmak azonban a vallás tiszta mennyországával szemben a világira és a tulajdonképpen emberire vonatkoznak. A régieknél maga ez a világi volt lényegiségében az istenek tartalma, és ezek az istenek ezért tudtak a cselekvéssel kapcsolatban tökéletesen bejutni a cselekvés ábrázolásába.

Ezért ha az idetartozó pátosz kiterjedését kutatjuk, akkor az akarat ilyen szubsztanciális mozzanatainak száma csekély, terjedelmük kicsiny. Különösen az opera fordul a pátosz korlátozott köréhez — és kell is ide fordulnia —, s mi újra meg újra halljuk a panaszokat és az örömöket, a szerelem boldogságát és boldogtalanságát, a dicsőségét, a becsületet, a hősiességet, a barátságot, az anyai szeretetet, a gyermekek, a hitvestárs szeretetét stb.

γγ) Az ilyen pátosz mármost lényegében *ábrázolást* és *kiszínezést* követel. Mégpedig annak, aki *pátoszába* önti bensejének gazdagságát, önmagábanvéve gazdag léleknek kell lennie; s nem marad csupán koncentrált és intenzív, hanem ex-

tenzíve megnyilvánul és a kiformált alakig emelkedik. Ez a benső koncentráció vagy kibontakozódás nagy különbséget teremt, s a különböző népegyéniségek ebben a tekintetben is lényegesen különbözők. A kiművelt reflexióval rendelkező népek beszédesebbek szenvedélyük kifejezésében. A régieknél például megszokott volt az individuumokat átlelkesítő pátosz kifejezése a maga mélységében, anélkül, hogy ezzel a hűvös reflexió vagy a fecsegés útjára kerültek volna. Ebben a tekintetben a franciák is patetikusak, és ékesszólásuk a szenvedély kifejezésére talán nem is mindig puszta szószaporítás, ahogyan mi, németek kedélyvilágunk bezárkózottságában ezt gyakran annak véljük, amennyiben számunkra az érzés sokoldalú kimondása helytelennek tűnik. Ebben az értelemben Németországban a költészetnek volt egy olyan korszaka, amelyben főleg a fiatal kedélyek, torkig lévén a francia retorikus áradattal, természetességre sóvárogtak, és oly erőre kaptak, amely főként csak indulatszavakban fejeződött ki. Mégis, puszta „ah"-okkal és „oh"-okkal vagy a harag szitkaival, rárohanásokkal és vagdalózással még sem lehet a dolgot elintézni. A puszta indulatszavak ereje — silány erő, egy még nyers lélek megnyilvánulási módja. Annak az individuális szellemnek, amelyben a pátosz ábrázolódik, magábanvéve tartalmas szellemnek kell lennie, amely képes arra, hogy kiterjeszkedjék és kifejezze magát.

Ebben a vonatkozásban Goethe és Schiller is feltűnő ellentétet képez. Goethe kevésbbé patetikus, mint Schiller, és inkább az ábrázolás intenzív módja a sajátossága; különösen a líra területén marad mértéktartó; dalai, ahogy ez a dalhoz illik, anélkül éreztetik azt, amit akarnak, hogy teljesen kifejtenék. Schiller viszont szereti hosszadalmasan és a kifejezés nagyfokú világosságával és lendületével szétbontani pátoszát. Hasonló módon állította szembe egymással Claudius a *Wandsbecker Boten*ben (Wandsbecki Hírnök, I. köt. 153. l.) Voltairet és Shakespearet: az egyik *az*, aminek a másik *látszik:* „Arouet mester azt *mondja:* sírok, Shakespeare pedig *sír*." A művészetben azonban éppen a mondással és a látszással, nem pedig a természeti valóságos léttel törődünk. Ha Shakespeare csak *sírna*, míg Voltaire sírni *látszanék*, akkor Shakespeare rossz költő lenne.

A pátosznak tehát, hogy az eszményi művészet kívánalmának megfelelően önmagábanvéve konkrét legyen, a gazdag és totális szellem pátoszaként kell ábrázolódnia. Ez átve-

zet bennünket a cselekvés harmadik mozzanatához, a *jellem* közelebbi megvizsgálásához.

c) *A jellem*

A cselekvés általános szubsztanciális hatalmaiból indultunk ki. E hatalmaknak a maguk működéséhez és megvalósulásához szükségük volt az emberi *individualitásra*, amelyben mozgató *pátoszként* jelentek meg. Mármost azonban e hatalmak általános voltának a különös individumokban *totalitássá és egyediséggé* kell tömörülniök. Ez a totalitás — az ember a maga konkrét szellemiségében s e szellemiség szubjektivitásában; az emberi, magábanvéve totális individualitás mint jellem. Az istenek emberi pátosszá válnak, a pátosz pedig konkrét tevékenységében az emberi jellem.

Ezáltal a jellem alkotja az eszményi művészeti ábrázolás tulajdonképpeni középpontját, amennyiben egyesíti magában az eddig vizsgált oldalakat mint saját totalitásának mozzanatait. Mert az eszme mint *eszmény* — vagyis az érzéki képzet és szemlélet számára megformáltan, s a maga működésében cselekvően és beteljesülten — önmagára vonatkozó *szubjektív egyediség* a maga meghatározottságában. Az igazi szabad egyediségnek azonban, ahogyan ezt az eszmény megkívánja, nemcsak általánosságnak kell bizonyulnia, hanem éppúgy különösségnek és egységgel teli közvetítésnek s az önmagukértvéve egységként létező oldalak áthatásának is. Ez alkotja a jellem totalitását, amely jellem eszménye az összefoglaló szubjektivitás magánbanvaló gazdag erejében áll.

Ebben a vonatkozásban három szempont szerint kell megvizsgálnunk a jellemet:

Először mint totális individualitást, mint a magábanvaló jellem gazdagságát.

Másodszor azonban ennek a totalitásnak egyben különösségként, s a jellemnek ezért *meghatározottként* kell megjelennie.

Harmadszor a jellem, mint magábanvéve egységes, a maga szubjektív magáértvalóságában összeforr ezzel a meghatározottsággal, mint saját magával, s ezáltal mint magábanvéve *szilárd* jellemnek kell megvalósulnia.

Ezeket az absztrakt gondolati meghatározásokat most meg akarjuk magyarázni, s közelebb akarjuk hozni a képzethez.

a) A pátosz, mivel egy teljes egyéniségen belül bontakozik ki, a maga meghatározottságában az ábrázolásnak már nem teljes és egyetlen értéke, hanem maga is a cselekvő jellemnek csak *egyik* oldala lesz, bár ez a főoldal. Mert az ember nemcsak *egy* istent hordoz a maga pátoszaként magában: az ember kedélye nagy és tágas; az igazi emberhez sok isten tartozik és szívébe zárja mindazon hatalmakat, amelyek az istenek körében szétszóródtak: az egész Olympost összegyűjti keblében. Ebben az értelemben mondotta a régiek egyike: „szenvedélyeiddel alkottad meg magadnak az isteneket, ó ember!" S valóban, minél műveltebbé váltak a görögök, annál több istenük volt, és korábbi isteneik mind élettelenebbekké lettek, individualitássá és meghatározottsággá ki nem formált istenekké váltak.

Ennélfogva a jellemnek is ebben a gazdagságában kell megmutatkoznia. Egy jellemben éppen az kelti fel érdeklődésünket, hogy ilyen totális tűnik elő rajta, s ebben a teljességben mégis saját-maga, magábanvéve lezárt szubjektum marad. Ha viszont a jellemet nem ebben a kerekdedségben és szubjektivitásban írják le, s prédául odavetik *egyetlen* szenvedélynek, akkor önmagán kívül vagy tébolyodottan, gyengén és erőtlenül jelenik meg. Mert az individuumok gyengesége és erőtlensége éppen abban áll, hogy az örök hatalmak benső tartalma rajtuk nem legsajátabb Én-jükként jelenik meg, nem állítmányként, mely számukra, mint az állítmány alanya számára inhaerens.

Homérosnál például minden egyes hős tulajdonságok és jellemvonások egész, élettel teli foglalata. Akhillés a legfiatalabb hős, de ifjúi erejéből nem hiányoznak az egyéb igazi emberi kvalitások, és Homéros a legkülönbözőbb szituációkban tárja fel előttünk ezt a sokféleséget. Akhillés szereti anyját, Thetist, de Akhillés ugyanúgy ingerlékenynek, indulatosnak, az ellenség iránt bosszúállónak és kíméletlenül kegyetlennek is mutatkozik, mikor a megölt Hektort szekeréhez köti, s a holttestet vágtatva háromszor körülvonszolja Trója falai körül; és mégis ellágyul, mikor az ősz Priamos eljön hozzá sátrába, hazagondol saját elaggott apjára, s a könnyező királynak nyújtja kezét, amellyel fiát ölte meg. Akhillésnél elmondhatjuk: ez aztán ember! a nemes emberi természet sokoldalúsága a maga teljes gazdagságában feltárul ebben az egy individumban. S így van ez a többi homérosi jellemnél is: Odysseus, Diomédes, Aias, Agamemnon,

Hektor, Andromakhé: mindegyik egy egész magáértvaló világ, mindegyik teljes, eleven ember, s nem valamely egyedülálló jellemvonásnak mintegy allegorikus absztrakciója csupán. Viszont milyen hideg, színtelen, bár erőteljes individualitás a Csontos Siegfried, Hagen von Troy, s még Volker is, a hegedűs.

Egyedül az ilyen sokoldalúság adja meg a jellemnek az elevenség érdekességét. Ugyanakkor ennek a teljességnek *egységes* szubjektummá összeforrva, nem pedig szétszórtságként és puszta csapongó izgékonyságként kell megjelennie, ahogyan például a gyerekek mindent kézbe vesznek, s ideig-óráig foglalkoznak az illető tárggyal, mégis jellemnélküliek; a jellemnek bele kell bocsátkoznia az emberi kedély legkülönbözőbb érzéseibe, bennük kell lennie, el kell telítődnie velük, ugyanakkor pedig nem szabad megrekednie bennük, hanem az érdekek, célok, tulajdonságok, jellemvonások emez totalitásában meg kell őriznie az önmagába összpontosított és mértéktartó szubjektivitást.

Az ilyen totális jellemnek ábrázolására mindenekelőtt az epikai költészet alkalmas: a drámai és a lírai kevésbbé.

β) Mármost ennél a totalitásnál, *mint olyannál,* még nem állhat meg a művészet, mert az eszménnyel annak meghatározottságában van dolgunk, aminek következtében tüstént előtérbe nyomul a jellem *különösségének és individualitásának* követelménye. *A cselekmény* kiváltképp a maga konfliktusában és reakciójában az alak korlátozását és meghatározottságát igényli. Ezért a drámai hősök nagyobbrészt magukban-véve egyszerűbbek is, mint az epikai alakok.

A meghatározottság mármost onnan származik, hogy egy különös pátosz lényegi, szembeszökő jellemvonássá válik, s meghatározott célokhoz, elhatározásokhoz és cselekvésekhez vezet. Ha azonban az egyszerűséget odáig viszik, hogy az individuum csupán egy meghatározott *pátosz* — szerelem, becsület, stb. — puszta, magábanvéve absztrakt formájává őrülten jelenik meg, úgy veszendőbe megy minden elevenség és szubjektivitás; és a műalkotás — mint a franciáknál — erről az oldalról nézve gyakran kopár és szegényes lesz. Ennélfogva a jellem különösségében *egy* főmozzanatnak kell uralkodó elemként megjelennie, a meghatározottságon belül azonban az egész elevenségnek és teljességnek meg kell maradnia, — úgyhogy az individuumnak mozgási tere marad arra, hogy sok irányba fordulhasson, sokféle szituációba belebo-

csátkozzék, s egy magában kialakult benső világ gazdagságát sokféle megnyilvánulásaiban kibontakoztassa. Sophokles tragikus alakjai, a bennük lévő magábanvéve egyszerű pátosz ellenére ilyen elevenséggel rendelkeznek. Plasztikus befejezettségükben összehasonlíthatjuk őket a szobrászat alkotásaival. Mert a meghatározottság ellenére a szobrászat is képes arra, hogy a jellem sokoldalúságát kifejezze, habár — ellentétben a tomboló szenvedéllyel, amely teljes erővel *egyetlen* pontra veti magát — az erőteljes neutralitást ábrázolja a maga csendjében és némaságában, amely nyugodtan magábazár minden hatalmat, — ez a zavartalan egység mégsem reked meg az absztrakt meghatározottságnál, hanem a maga szépségében ugyanakkor mindennek szülőhelyét is sejteti, mint a legkülönbözőbb viszonyokba történő átlépésnek közvetlen lehetőségét. A szobrászat valódi alakjaiban nyugodt mélységet látunk, amely magában foglalja azt a lehetőséget, hogy magából kiindulva megvalósítson minden hatalmat. A festészettől, a zenétől és a költészettől méginkább meg kell követelnünk a jellem benső sokféleségét, mint a szobrászattól, s a valódi művészek mindenkor eleget is tettek ennek a követelménynek. Shakespeare *Romeo és Julia* című drámájában például Romeo alapvető pátosza a szerelem: mégis láthatjuk szüleihez, barátaihoz, apródjaihoz való viszonyában is; becsületbeli összetűzésében és Tybalt-tal vívott párbajában; a szerzetes iránti mély tisztelettel és bizalommal; s még a sír szélén is a patikárossal folytatott párbeszédében, akitől a halálos mérget megvásárolja; mindig méltóságteljesen és nemeslelkűen, mély érzéssel eltelve. Julia ugyanúgy magában foglalja az atyjához, anyjához, dajkájához, Paris grófhoz, a páterhez fűződő viszonya totalitását. És mégis, egyformán mélyen van önmagába és e szituációk mindegyikébe beletemetkezve: egész jellemét csupán *egyetlen* érzelem hajtja át és hordozza magán, a szerelem szenvedélye, amely mint a végtelen tenger, oly mély; úgyhogy Julia joggal mondhatja: minél többet adok, annál több az enyém; mindkettő mérhetetlen. Ezért, ha csak *egyetlen* pátosz ábrázolódik is, ennek mégis önmaga gazdagságaként kell kifejlődnie önmagában. Ez a helyzet forog fenn magában a lírában is, ahol azonban a pátosz nem válhat cselekvéssé konkrét viszonyokban. A pátosznak ugyanis itt is olyan teljes, kialakult kedély benső állapotának kell bizonyulnia, amely képes arra, hogy a körülmények és szituációk minden oldaláról megmutatkozzék. Eleven ékesszólás; fan-

tázia, amely mindenhez kapcsolódik, a multat átteszi a jelenbe, amely az egész külső környezetet fel tudja használni a benső világ szimbólikus kifejezésére, nem fél a mély, objektív gondolatoktól, s ezek kifejtésében széles látókörű, átfogó tudással rendelkező, világos, méltóságteljes, nemes szellemről tanúskodik — a benső világát kifejező jellemnek ez a gazdagsága a lírában is helyénvaló. Az értelem szempontjából nézve persze az ilyen sokoldalúság következetlennek látszhatik. Akhillés pl. a maga nemes hősi jellemében, amelynek ifjúi ereje a szépség alapvető vonása, atyja és barátja iránt lágyszívű; mármost hogyan lehetséges az, kérdezhetnők, hogy Hektort kegyetlen bosszúvággyal meghurcolja a falak körül? Ehhez hasonló következetlenség, hogy Shakespeare bolondjai csaknem kivétel nélkül mind szellemesek és zseniális humoruk van. Mert kérdezhetjük: az ilyen szellemes individuumok hogyan viselkedhetnek ilyen faragatlan módon? Az értelem ugyanis absztrakt módon a jellemnek csupán egy oldalát akarja kiemelni, s ezt az egész ember egyetlen szabályává bélyegezni. Ami ellenszegül az egyoldalúság ilyen uralmának, az az értelem számára puszta következetlenségnek tűnik. A magábanvéve totálisnak és ezáltal elevennek észszerűsége számára azonban éppen ez a következetlenség a következetes és jogos. Mert embernek lenni annyit tesz, hogy ne csak magunkon viseljük, hanem egyben elviseljük is a sok mozzanat ellentmondását, s benne ugyanolyannak és önmagunkhoz híveknek maradjunk.

γ) Ennélfogva azonban a jellemnek a maga különösségét egyesítenie kell szubjektivitásával; meghatározott alaknak kell lennie, s ebben a meghatározottságban *egyetlen* önmagához hűnek maradó pátosz erejével és szilárdságával kell rendelkeznie. Ha az ember magábanvéve nem *egységes,* akkor a sokféleség különböző oldalai értelem és gondolat nélkül széthullanak. Egységben lenni önmagával — a művészetben éppen ez képezi az individualitás végtelen és isteni voltát. Ezért jelenti a szilárdság és a határozottság ebből a szempontból a jellem eszményi ábrázolásának fontos meghatározását. Mint már fentebb érintettük, ez a szilárdság és határozottság onnan származik, hogy a hatalmak általánosságát áthatja az individuum különössége, s ez ebben az egyesülésben magábanvéve egységes, önmagára vonatkozó szubjektivitássá és egyediséggé válik.

Ennél a követelménynél azonban fel kell emelnünk szavunkat különösen az újabb művészet sok jelensége ellen.

Corneille *Cid*jében például pompás részlet a szerelem és a becsület kolliziója. Az ilyen önmagában megkülönböztetett pátosz mindenesetre eredményezhet kollíziókat; ha azonban mint benső összeütközést egy és ugyanazon jellembe helyezik, ez ugyan ragyogó retorikára és hatásos monologokra ad alkalmat, de a meghasonlás egy és ugyanazon kedélyben, amely ide-oda hányódik a becsület és a szerelem absztrakciója között, magábanvéve kedvezőtlen a jellem feltétlen elszántsága és egysége számára.

Ugyanúgy ellentmond az individuális határozottságnak, ha egy főszereplő, akiben egy pátosz hatalma működik, enged egy alárendelt alak rendelkezésének, s így a bűnt is átháríthatja magáról a másikra. Ahogyan például Racine-nál Phaedra enged Oenone rábeszélésének. A valódi jellem önszántából cselekszik, s nem tűri, hogy egy idegen szóljon közbe és határozzon. Ha azonban önszántából cselekedett, akkor tettének bűnét magára vállalja és helytáll érte.

A jellem tartásnélküliségének egy másik módja, különösen az újabb német alkotásokban, az érzelgősség benső gyengeségévé fejlődött, s ez érzelgősség eléggé hosszú ideig uralkodott Németországban. A legkézenfekvőbb híres példa gyanánt megemlíthetjük Werthert, ezt a teljességgel beteges jellemet, akinek nincs ereje arra, hogy felülemelkedjék önfejű szerelmén. Ami érdekessé teszi, az az érzelem szenvedélye és szépsége, a testvéri egyesülés a természettel a művelődés és a kedély lágysága mellett. Ez a gyengeség később még sokféle más formát vett fel, a saját személyiségnek benső tartalom nélküli szubjektivitásba való állandóan növekvő elmélyedésével. Ide számítható például Jacobi széplelkűsége *Woldemar*jában. Ebben a regényben a legteljesebb mértékben megmutatkozik a kedély hazudt nagyszerűsége, a saját erény és kiválóság öncsalással létrehozott káprázata. A lélek fensége és isteni volta a valósághoz viszonyítva minden szempontból ferde helyzetbe kerül s az a gyengeség, hogy nem tudja elviselni és feldolgozni a meglévő világ valódi benső tartalmát, önmaga előtt rejtve marad amaz előkelősége révén, amellyel mindent visszautasít magától, mint számára méltatlant. Mert az ilyen széplélek az élet igazán erkölcsös érdekei és feltétlen céljai számára sem tárja ki magát, hanem magába gubózik, s csupán a maga szubjektív vallásos és

morális kiagyalásaiban él. Ehhez a benső rajongáshoz saját fellengző kiválósága iránt, amellyel önmaga előtt pompázik, nyomban végtelen érzékenység csatlakozik valamennyi többi embert illetően, akiknek a magányos szépséget minden mozzanatában meg kell fejteniök, meg kell érteniök és becsülniök; mármost, ha ezt nem tudják megtenni, akkor az egész kedély a legmélyebben felindul és végtelenül megsértődik. Ezzel egyszerre oda az egész emberiség, minden barátság, minden szerelem. Minden képzeletet felülmúl, hogy nem tudja elviselni a kicsinyeskedést és a neveletlenséget, a kicsinyes körülményeket és az ügyetlenséget, amelyeket nagy, erős jellem sértődés nélkül elnéz, és éppen a tárgyilag legcsekélyebb dolog taszítja az ilyen kedélyt a legnagyobb kétségbeesésbe. Itt tehát se vége, se hossza a szomorúságnak, sértődésnek, búskomorságának és nyomorúságának; s innen származik a reflexiók gyötrődése önmagával és másokkal, sőt még a lélek keménysége és kegyetlensége is, amiben teljesen megnyilvánul az ilyen széplelkű bensőség egész nyomorúsága és gyengesége. — Kedélyünk nem fogadja be az ilyen különcségeket. Mert a valódi jellemhez hozzátartozik, hogy legyen bátorsága és ereje ahhoz, hogy valami valóságost akarjon és ragadjon meg. Az olyan szubjektivitások iránt tanusított érdeklődés, amelyek mindig csak önmagukban maradnak, üres érdeklődés; legyen bár mégannyira is az a véleményük, hogy ők magasabbrendű, tisztább természetek, akik az istenit, amely jó mélyen rejtőzik a legbelső redőkben, létrehozták önmagukban és úgyszólván pongyolában engedték látni.

Egy másik módon abban is kifejlődött a jellem benső, szubsztanciális tartalmasságának hiánya, hogy a kedély különleges, magasabbrendű nagyszerűségeit megfordított módon hiposztazálták, s önálló hatalmak gyanánt fogták fel. Idetartozik a mágikus, a delejes, a démonikus, a jövendölés előkelő kísértetiessége, az alvajárás betegsége, stb. Az individuum, amelynek elevennek kell lennie, e sötét hatalmakat illetően viszonyba kerül valamivel, ami egyrészt önmagának, másrészt saját bensejének olyan idegenszerű túlvilág, amely meghatározza és kormányozza őt. Ezekben az ismeretlen hatalmakban bennerejlik ama borzalmas valaminek kibetűzhetetlen igazsága, amely nem ragadható meg és nem fogható fel. A művészet területéről azonban éppen e sötét hatalmak száműzve vannak, minthogy a művészetben semmi sem sötét, hanem minden világos és áttetsző; eme áttekinthetetlenségek-

kel pedig csupán a szellem betegsége mellett törtek pálcát, a költészetet átjátszották a ködös, haszontalan, üres semmibe, amire példákat szolgáltat Hoffmann, vallamint Heinrich Kleist *Homburg hercege* (Prinz von Homburg) című művében.

Az igazán eszményi jellem benső tartalmában és pátoszában nincs semmi túlvilági és kísérteties elem, csak valóságos érdekek, amelyekben önmagánál létezik.

Különösen a jövendölés vált triviálissá és közönségessé az újabb költészetben. Ha viszont Schiller *Tell*jében az öreg Attinghausen halála pillanatában megjósolja hazája sorsát, akkor az ilyen jóslat megfelelő helyen szerepel. De az mindig helytelen, ha a jellem egészségét felcserélik a szellem betegségével, hogy így idézzenek elő kolliziókat, így keltsenek érdeklődést; ezért az őrültséget is nagy óvatossággal kell felhasználni.

Az ilyen ferdeségekhez, amelyek szembenállnak a jellem egységével és szilárdságával, hozzácsatolhatjuk még az újabbkori irónia elvét. Ez a hamis elmélet arra csábítja a költőket, hogy a jellembe olyan különbözőséget vetítsenek, amely nem áll össze egységgé, úgyhogy minden jellem, mint jellem, szétrombolódik. Ha egy individuum először meghatározottságban lép is fel, ennek a meghatározottságnak az ellentétébe kell átcsapnia, s a jellemnek ezáltal csupán a meghatározottnak és önmagának semmisségét kell ábrázolnia. Az irónia ezt tekinti a művészet tulajdonképpeni csúcspontjának, mivel a szemlélőnek nem kell meghatódnia a magábanvéve affirmatív érdektől, hanem felette kell állnia, ahogyan maga az irónia is túl van mindenen. — Ebben az értelemben akarták magyarázni Shakespeare jellemeit is. Például Lady Macbethnek szeretetreméltó, szelídlelkű feleségnek kell lennie, habár nemcsak foglalkozik a gyilkosság gondolatával, hanem végre is hajtja. Shakespeare azonban éppen jellemeinek határozott és rugalmas voltával tűnt ki még a gonosz pusztán formális nagyságában és szilárdságában is. Hamlet magábanvéve határozatlan, de nem abban habozik, hogy *mit*, hanem abban, hogy *hogyan* kell végrehajtania. Most pedig kísértetiessé teszik még Shakespeare jellemeit is, s azt akarják, hogy a semmisség és a felemásság az ingadozásban és az átpártolásban, éppen ez a badarság magáértvéve érdekeljen bennünket. Az eszményi azonban abban áll, hogy az eszme *valóságos*, s ehhez a valósághoz hozzátartozik az ember, mint

szubjektum, s ezáltal mint magábanvéve is szilárd egység.

Úgy gondoljuk, e helyen elég volt ennyit mondanunk a művészetben szereplő jellemmel rendelkező individualitásokról. A fődolog a magábanvéve meghatározott, lényegi pátosz egy gazdag, teli szívben, amelynek belső világát a pátosz oly módon hatja át, hogy ez az áthatás is ábrázolódik, s nemcsak a pátosz, mint olyan. Ugyanúgy azonban a pátosznak sem szabad szétrombolódnia az ember szívében, hogy ezáltal önmagábanvéve lényegtelen és semmis dolognak bizonyuljon.

III.

Az eszmény külsőleges meghatározottsága

Az eszmény meghatározottsága tekintetében *először* általánosságban azt vizsgáltuk meg, hogy miért és hogyan kell az eszménynek átlépnie az elkülönböződés formájába. *Másodszor* úgy találtuk, hogy az eszménynek magábanvéve mozgalmasnak kell lennie, s ezért az önmagábanvaló differenciáig fejlődik, amelynek totalitása cselekményként ábrázolódik. A cselekmény következtében azonban az eszmény *harmadszor* kilép a külső világba, s ennélfogva felmerül a kérdés, hogy a konkrét valóság eme utolsó oldalát hogyan kell a művészetnek megfelelő módon megformálnia. Mert az eszmény — *a realitásával* azonosult eszme. Eddig ezt a valóságot csupán az emberi individualitásig és annak jelleméig követtük. Az embernek azonban van konkrét *külső* létezése is, amelyből kiindulva önmagábanvéve mint szubjektum egységesül ugyan, de ebben a szubjektív egységben ugyanannyira a külsőlegességre vonatkoztatott marad. Az ember valóságos létezéséhez hozzátartozik a környező világ, mint Isten szobrához a templom. Ez az oka annak, amiért most meg kell említenünk azokat a sokféle szálakat is, amelyek az eszményt a külsőlegességhez kapcsolják, s rajta végigvonulnak.

Ezáltal a viszonylatoknak, és a külsőlegesbe és relatívba való belebonyolódásnak csaknem áttekinthetetlenül tág területére lépünk. Mert először is nyomban előtérbe nyomul a külső természet, a helyiség, a táj, hely, idő, a déli vagy északi égöv klímája, s már ebben a vonatkozásban minden egyes lépésnél új, és mindig meghatározott kép tűnik szembe; továbbá az ember a természetet felhasználja saját szükségleteire és céljaira s tekintetbe jön eme használat fajtája és módja: az ügyesség a szerszámok és a lakás, a fegyverek, székek, kocsik

feltalálása és felszerelése terén; az ételek és táplálékok elkészítésének módja; a kényelem és a luxus stb. tág területének egésze. S ezenkívül az ember még benne él a szintén külső létezést alkotó szellemi viszonylatok konkrét valóságában is, úgyhogy a parancsolás és engedelmeskedés, a család a rokonság, a birtoklás, a falusi és városi élet, a vallási kultusz, a hadviselés, a polgári és politikai állapotok, a társas élet megkülönböztetett módjai, általában az erkölcsök és a szokások teljes sokfélesége valamennyi szituációban és cselekvésben — mind hozzátartozik az emberi létezést környező valóságos világhoz.

Mindezen vonatkozások szerint az eszményi közvetlenül belenyúl a megszokott külsőleges realitásba, a valóság hétköznapiságába, s ezzel az élet közönséges prózájába. Ennélfogva — ha ragaszkodunk az eszményiről újabban alkotott ködös elképzelésekhez — az a látszat keletkezhetik, mintha a művészetet el kellene választanunk minden kapcsolatától a relatívnak ezzel a világával, mivel a külsőlegesség oldala egészen közömbös, sőt a szellemmel és bensőségével szemben alacsony és méltatlan. Ebben az értelemben a művészet szellemi hatalomnak tekintendő, amelynek túl kell emelnie bennünket a szükségletek, az inség és a függőség egész szféráján, s meg kell szabadítania az értelemtől és az elmésségtől, amelyet az ember ezen a területen szokott elpazarolni. Mert itt a leggyakoribb dolog különben is általában tisztán konvencionális, s az időhöz, helyhez és szokáshoz kötöttség következtében a puszta esetlegességek területe; olyan esetlegességeké, amelyeknek önmagába való felvételét a művészetnek vissza kell utasítania. Az eszmeiségnek ez a látszata azonban részben csak ama modern szubjektivitás előkelő absztrakciója, amelynek hiányzik a bátorsága ahhoz, hogy a külsőlegességgel foglalkozzék; részben egy fajtája a kényszernek, amelyet a szubjektum magára erőltet, hogy ezen a körön önerejéből túltegye magát, ha már származás, társadalmi rend és szituáció révén magán- és magáért-valósága szerint nem jutott túl rajta. Ehhez a túlemelkedéshez aztán nem marad más eszköz, mint az érzések benső világába való visszavonultság, amelyből az individuum nem lép ki és ebben a valótlanságban mindentudónak tartja magát, csak az égre néz sóvárgóan, s ezért úgy véli, hogy félvállról kezelhet minden földi lényt. A valódi eszmény azonban nem reked meg a meghatározatlannál és a pusztán bensőségesnél, hanem totalitásában min-

den oldalról a külső létezés meghatározott szemléletességére kell törekednie. Mert az ember, az eszménynek ez a teljes középpontja, *él*, lényegében *most* és *itt* létezik, jelenlét, individuális végtelenség; s az élethez hozzátartozik általában a környező külső természetnek az ellentéte, s egyben a kapcsolat ezzel a természettel és a tevékenykedés benne. Mármost, mivel ezt a tevékenységet nemcsak általában mint tevékenységet, hanem a művészeten keresztül való meghatározott megjelenésében kell felfognunk, azért ennek mozgásaként, az eleven létező reagálásaként és átlelkesültségeként kell létrejönnie az ilyen anyagon és anyagban.

Mármost azonban ahogyan az ember önmagábanvéve szubjektív totalitás, s ezáltal a számára külsőlegestől elzárkózik, úgy a külvilág — magábanvéve következetesen összefüggő és kerek egész. Ebben az egymást-kizárásban azonban a két világ mégis lényeges vonatkozásban van egymással, s csak összefüggésükben alkotják a konkrét valóságot, amelynek ábrázolása az eszmény tartalmát adja. Ezzel felmerül a fentebb említett kérdés: milyen formában és alakban ábrázolhatja a művészet eszményi módon a külsőlegest az ilyen totalitáson belül?

Ebben a vonatkozásban ismét három mozzanatot kell megkülönböztetnünk a műalkotásban.

Nevezetesen *először* a művészetnek megfelelő formára szorul az egész absztrakt külsőlegesség, mint olyan, a térbeliség, az alak, az idő, a szín.

Másodszor — amint ezt az imént leírtuk — előtérbe lép a külső a maga konkrét valóságában, s a műalkotásban összhangot követel az ilyen környezetbe állított emberi benső világ szubjektivitásával.

Harmadszor: a műalkotás a szemlélet élvezete, a közönség számára létezik, amely közönség elvárja, hogy a művészeti objektumban a maga igazi hitének, érzékelésének, elképzelésének megfelelően rátaláljon önmagára, s az ábrázolt tárgyakkal összhangba kerüljön.

1. Az absztrakt külsőlegesség mint olyan

Az eszmény, amennyiben puszta lényegiségéből belesodródik a külső exisztenciába, nyomban kettős módon nyer valóságot. Egyfelől ugyanis a műalkotás általában a valóság kon-

krét alakját adja az eszmény benső tartalmának, mivel azt különös szituáció, cselekvés, esemény, jellem meghatározott állapotaként ábrázolja, mégpedig az egyúttal külső létezés formájában; másfelől a művészet ezt a magánvalósága szerint már totális jelenséget meghatározott *érzéki* anyagba helyezi bele, s ezáltal megteremti a művészet új, szemmel is látható, füllel is hallható világát. Mindkét szempontból a külsőlegesség végletei felé fordul, amelybe az eszmény magábanvéve totális egységét már nem képes belesugározni annak konkrét szellemisége szerint. A műalkotásnak ebben a vonatkozásban is kettős külalakja van, amely külsőlegesség marad, s ezzel csupán külsőleges egységet vehet fel alakja tekintetében. Itt ugyanaz a helyzet ismétlődik meg, amelynek megvizsgálására már a természeti szépnél alkalmunk nyílott; s ezért a művészet oldaláról mégegyszer, mégpedig ezen a helyen ugyanazok a meghatározások érvényesülnek. A külsőlegességnek alakulásmódja ugyanis egyfelől a szabályszerűségé, a szimmetriáé, és a törvényszerűségé, — másfelől annak az érzéki anyagnak egysége, mint egyszerűség és tisztaság, amelyet a művészet a maga alkotásai létezésének külső elemeként megragad.

a) Mármost ami először is a *szabályszerűséget* és *szimmetriát* illeti; ez, mint az értelem puszta, élettelen egysége, semmiképpen sem meríthető ki a műalkotás természetét, még annak külsőleges oldala szerint sem, hanem csupán az önmagábanvéve élettelen, az idő, a térbeli figuráció stb. oldalán van helye. Ebben az elemben aztán mint fegyelem és higgadtság előtérbe lép a legkülsőlegesebb mozzanatban is. Azt látjuk tehát, hogy a műalkotásokban kétszeresen érvényesül. Egyfelől ugyanis absztrakciója a művészet elevensége ellen irányul, s a művészetnek ezért a pusztán szimmetrikuson keresztül a szabad eszményig kell emelkednie a külsőben is. Ebben a felszabadulásban, mint például a zene dallamaiban, a szabályszerű mégsem szűnik meg egészen, hanem alapzattá csökken. Másfelől a szabályzatlannak és mértéknélkülinek ez a mérsékelése és szabályozása az egyetlen olyan alapmeghatározás, amelyet ábrázolásuk anyagának megfelelően bizonyos művészetek elfogadhatnak, s ekkor a szabályszerű az egyedüli eszményi a művészetben. A szabályszerű ebből a szempontból nézve főleg az építőművészetben nyer alkalmazást, mivel az építőművészeti alkotásnak az a célja, hogy művészileg megformálja a szellem külső, önmagábanvéve szervet-

len környezetét. Az építőművészetben ezért az egyenes, a derékszögű, a köralakú, az oszlopok, az ablakok, boltívek, pillérek, boltozatok, stb. hasonlósága az uralkodó. Az építőművészet alkotása ugyanis nem feltétlenül önmagáértvéve cél, hanem olyan külsőlegesség, amely valami másért létezik; — másért, amelynek díszül, külső helységül stb. szolgál. Egy épület Isten szobrát, vagy azoknak az embereknek a gyülekezetét várja, akik lakásukat találják meg benne. Ezért az ilyen műalkotás önmagáértvéve lényegileg nem vonhatja magára a figyelmet. Ebben a vonatkozásban a szabályszerű és a szimmetrikus, mint általános törvény, kiváltkép a külső alak számára célszerű, mivel a teljességgel szabályszerű alakot az értelem könnyen áttekinti és nem szükséges, hogy hosszan foglalkozzék vele. Itt természetesen nem beszélünk a szimbolikus vonatkozásról; ezt az építészeti formáknak el kell fogadniok azzal a szellemi tartalommal kapcsolatban, amelynek körülzárását, vagy külső helyiségét adják. Ugyanez érvényes a kertészetre is, amely az építőművészet modifikációja, formáinak a valóságos természetre történő alkalmazása. A kertekben éppúgy, mint az épületekben, az ember a lényeges. Mármost kétféle kertészet van; az egyik a szabályszerűséget és szimmetriát, a másik a sokféleséget és annak szabálytalanságát tekinti törvénynek; itt azonban a szabályszerűség részesítendő előnyben. Mert a sokszorosan egymásba fonódott útvesztőket, ligetek állandó váltakozását kanyargó úthajlásokkal; a poshadt állóvizek feletti hidakat; a meglepő gótikus templomokat, kínai házakat, remetelakokat, hamvvedreket, farakásokat, dombokat, szobrokat, önállóságra való mindenféle igényükkel hamarosan megúnjuk, s ha másodszor is látjuk, akkor nyomban kedvetlenséget érzünk. Másként van ez a valóságos táj és annak szépsége esetében; ezek nem használatra és gyönyörködtetésre szolgálnak, s megvan a joguk arra, hogy önmagukértvéve lépjenek fel a szép természet szemlélésének és élvezésének objektumaiként. A szabályszerűség viszont a kertekben nem támaszt igényt arra, hogy meglepetést okozzon, hanem hagyja, hogy az ember — mint ez kívánatos —, főszereplőként jelenjék meg a természet külső környezetében. — A szabályszerűség és a szimmetria az egész elrendezésében, az alakok csoportosításában, a testállásban, a mozgásban, stb. — megtalálja a maga helyét a festészetben is. Mivel azonban a szellemi elevenség a festészetben sokkal elmélyültebb módon hathatja át a külső jelen-

séget, mint az építőművészetben, azért a szimmetria absztrakt egysége számára kevesebb mozgási tér marad, s a merev egyenlőséget és ennek szabályát főként csak a művészet kezdeteinél találjuk meg, míg később az elrendeződés alapvető típusát az organikus formájához közeledő szabadabb vonalak adják meg a gúlaszerű csoportosítás helyett. — Viszont a zenében és a költészetben a szabályszerűség és szimmetria ismét fontos meghatározások. Ezek a művészetek ugyanis a hangok időtartamában rendelkeznek a puszta külsőlegességnek mint olyannak egy mozzanatával, amely más, konkrétabb alakításmódra nem képes. Ami a térben egymás mellett fekszik, az kényelmesen áttekinthető, az időben azonban az egyik mozzanat máris eltűnt, mihelyt a másik itt van, — s ebben az eltűnésben és visszatérésben az időmozzanatok a mértéknélküliségig jutnak el. Ezt a meghatározatlanságot mármost az ütem szabályszerűségének kell megformálnia, — amennyiben az ütem meghatározottságot és egyenletes ismétlődést hoz létre, s ezzel úrrá lesz a mértéknélküli tovahaladáson. A zene ütemében mágikus hatalom rejlik, amelynek hatása alól oly kevéssé tudjuk kivonni magunkat, hogy zenehallgatásnál gyakran verjük a taktust anélkül, hogy tudnánk róla. Egyenlő időszakaszoknak e visszatérése egy meghatározott szabály szerint: ez ugyanis nem a hangokhoz s azok tartalmához tartozik objektíve hozzá, hanem a hang mint olyan és az idő számára közömbös, hogy ilyen szabályszerű módon felosztják és megismétlik. Az ütem azért tisztán a szubjektum által létrehozott valaminek látszik; így az ütem meghallgatása esetén is közvetlen bizonyságot nyerünk arra vonatkozólag, hogy az idő eme szabályozásában csupán szubjektív valamivel rendelkezünk, mégpedig az önmagávalvaló azonosság alapjával, ahogyan a szubjektum az összes különbözőségben és a legtarkább sokféleségben rendelkezik az önmagávalvaló azonosságnak és egységnek, valamint ezek visszatérésének emez alapjával. Ezáltal az ütem a lélek legmélyére belopózva csendül fel, s ebben a sajátos, először absztrakt, önmagával azonos szubjektivitásban ragad meg bennünket. Ebből a szempontból nézve a hangokban nem a szellemi tartalom, nem az érzés konkrét lelke beszél hozzánk, — nem is a hang, mint hang az, ami lelkünk legmélyén megrendít bennünket, — ez az absztrakt, a szubjektum által az időbe belevetített egység az, amely a szubjektum hasonló egységére emlékeztet bennünket. Ugyanez érvényes a költészet

versmértékére és rímére vonatkozóan. Itt is a szabályszerűség és a szimmetria a rendező szabály, s eme külső oldalak — a versmérték és a rím számára ezek teljességgel szükségesek. Ezáltal az érzéki elem ugyanis kiemelkedik a maga érzéki szférájából, s már önmagánvalósága szerint megmutatja, hogy itt valami másról van szó; nem ama közönséges tudat kifejezéséről, amely közömbösen és önkényesen bánik a hangok időtartamával.

Hasonló, bár nem ilyen mereven meghatározott szabályszerűség még messzebbre is terjed, és — bár még magában véve külsőleges módon — beleolvad a tulajdonképpeni elevenebb tartalomba. Egy eposzban vagy drámában, amelynek meghatározott szakaszai, énekei, felvonásai, stb. vannak, ez abban áll, hogy ezeket a különös részeket megközelítőleg azonos terjedelemre kell méretezni, — éppígy az egyes csoportokat a képeken; ennek pedig nem szabad sem a lényeges tartalmat illetően kényszernek, sem pedig a puszta szabályszerűség kirívó uralmának látszania.

A szabályszerűség és a szimmetria, mint az önmagánvalósága szerint a térbeliben és a térbeli alakzatában, valamint az időben külsőleges mozzanat elvont egysége és meghatározottsága, — mint már a természeti szép esetében láttuk, kiváltkép csak a mennyiségit, a nagyság meghatározottságát rendezi el. Ami már nem tulajdonképpeni elemeként tartozik ehhez a külsőlegességhez, az ennélfogva leveti a pusztán mennyiségi viszonyok uralmát, s mélyebb viszonyok és azok egysége révén nyer meghatározást. Ezért a művészet minél inkább kiküzdi magát a külsőlegességből, mint olyanból, annál kevésbbé engedi, hogy a szabályszerűség irányítsa alakításmódját, s a szabályszerűséget csak korlátozott és alárendelt területre utalja.

Ahogy a szimmetriát, úgy a *harmóniát* is mégegyszer meg kell említenünk ezen a helyen. A harmónia már nem a pusztán mennyiségire, hanem olyan lényegileg *minőségi* különbségekre vonatkozik, amelyek nem rögződnek meg puszta ellentétekként egymással szemben, hanem összhangba hozandók. Például a zenében a tonika viszonya a mediánshoz nem pusztán mennyiségi jellegű, hanem ezek *lényegileg* megkülönböztetett hangok, amelyek egyúttal egységgé állanak össze, anélkül, hogy meghatározottságukat kirívó ellentét és ellentmondás gyanánt tüntetnék fel. A disszonanciáknak ezzel szemben feloldásra van szükségük. Hasonló a helyzet a színek

harmóniájával; a művészet a színeket illetően szintén megköveteli, hogy a festményen ne lépjenek fel sem tarka és önkényes összevisszaságként, sem pusztán feloldott ellentétekként, hanem a totális és egységes benyomás összhangjává közvetítődjenek. Közelebbről aztán a harmóniához hozzátartozik azoknak a különbségeknek totalitása, amelyek a dolog természetének megfelelően egy meghatározott körhöz tartoznak. Ahogyan például a színek meghatározott köre, az úgynevezett kardinális színek általában a szín alapfogalmából származnak s nem esetleges keverékek. Az ilyen összhangban lévő totalitás alkotja a harmonikust. Egy festményen például meg kell lennie az alapszínek — sárga, kék, zöld, piros — totalitásának, valamint ezek harmóniájának s a régi festők öntudatlanul is ügyeltek erre a teljességre, s követték ennek parancsát. Mivel a harmónia kezd megszabadulni a meghatározottság puszta külsőlegessége alól, azért arra is képes, hogy további, szellemibb benső tartalmat vegyen fel magába és fejezze ki. Ahogyan a régi festők alapszíneket adtak a főszereplők ruháinak, azok eredeti tisztaságában, viszont a mellékalakokat kevert színekkel festették. Mária például többnyire kék palástot visel, mivel a kék szín enyhítő nyugalma megfelel a benső csendnek és szelídségnek; ritkábban van szembetűnő piros köntöse.

b) A külsőlegesség másik oldala, mint láttuk, az *érzéki anyagra,* mint olyanra, vonatkozik, amelyet a művészet felhasznál a maga ábrázolásához. Itt az egység az anyagnak önmagábavéve egyszerű meghatározottságában és egyöntetűségében áll, amelynek nem szabad a meghatározatlan különbözőségig és puszta keveredésig, általában tisztátlanságig silányulnia. Ez a meghatározás is csak a térbelire vonatkozik, például a körvonalak tisztaságára, az egyenes vonal, a kör élességére; az idő szilárd meghatározottságára éppúgy, mint az ütem pontos betartására; továbbá a meghatározott hangok és színek tisztaságára. Például a színek a festészetben nem lehetnek tisztátlanok, vagy szürkék, hanem csakis tiszták, meghatározottak és magukbanvéve egyszerűek. Erről az érzéki oldalról nézve tiszta egyszerűségük alkotja a szín szépségét, s ebben a tekintetben a legegyszerűbbek a leghatásosabbak; például a tiszta sárga, amely nem megy át a zöldbe, a vörös, amely nem hajlik át kékbe vagy sárgába, stb. Mindenesetre a színeket nehéz dolog eme szilárd egyszerűség esetén egyidejűleg harmóniában tartani. Ezek a magukban-

véve egyszerű színek azonban olyan alapot alkotnak, amely nem mosódhat el teljesen, s ha a keveredések nem is nélkülözhetők, a színek mégsem jelenhetnek meg kusza összevisszaságként, hanem csakis magukbanvéve tisztán és egyszerűen, — különben a színek ragyogó világossága mocsokká válik. Hasonló követelményt kell támasztanunk a hangok hangzásában. Például egy fém- vagy bélhúrnál a hangzást ennek az anyagnak megrezdülése hozza létre, mégpedig egy meghatározott feszültségű és hosszúságú húr rezgése; ha ez a feszültség csökken, vagy nem a helyes hosszúságot fogták meg, akkor a hang már nem ez a magábanvéve egyszerű meghatározottság, és hamisan szól, mivel más hangokba lebeg át. Hasonló történik akkor, ha tiszta rezgés és vibrálás helyett közben még hallható a mechanikus surlódás és végigvonás is, mint a hangnak mint olyannak hangzásába belekeveredő zörej. Az emberi szónak ugyanígy tisztán és szabadon a torokból és a mellből kell megszületnie anélkül, hogy az orgánumot zöngetné, vagy hogy — mint a rekedt hangok esetében — zavaró módon hallatna egy le nem küzdött akadályt. A minden idegenszerű keveredéstől mentes világosság és tisztaság a maga szilárd ingadozásnélküli meghatározottságában — e pusztán érzéki vonatkozásban ez a hang szépsége, amelynek következtében különbözik a zúgástól, recsegéstől stb. Ugyanezt elmondhatjuk a nyelvről, főként a magánhangzókról. Az olyan nyelv például, amelyben határozottan és tisztán megvan az „a", „e" „í", „o" „u"; jóhangzású és énekelhető, mint az olasz nyelv. A diftongusoknak viszont mindig kevert a hangjuk. Az írásban a hangok néhány mindenkor azonos jelre vezetődnek vissza, s egyszerű meghatározottságukban jelennek meg; a beszédben azonban nagyon is gyakran elmosódik ez a meghatározottság, úgyhogy különösen a népnyelveknek, mint a délnémetnek, a svábnak, a svájcinak vannak olyan hangjai, amelyek a maguk keveredésében egyáltalában nem írhatók le. Ez nem fogyatékossága az írott nyelvnek, hanem csupán a nép nehézkességéből származik.

Ennyit a műalkotás eme külsőleges oldaláról, amely mint puszta külsőlegesség, csupán külsőleges és absztrakt egységre képes.

A további meghatározás szerint azonban az eszmény szellemi, konkrét *individualitása* lép a külsőlegességbe, hogy abban *magát* ábrázolja; így ennek a belsőlegesnek és totali-

tásnak, amely a szellemi konkrét individualitás kifejezésére hivatott, át kell hatnia a külsőlegest, s ezért a puszta szabályszerűség, a szimmetria és a harmónia, vagy az érzéki anyag egyszerű meghatározottsága nem bizonyul elegendőnek. Ez átvezet bennünket a külsőleges meghatározottság második oldalához

2. *A konkrét eszmény összhangzása külsőleges realitásával*

Az általános törvény, amelyet ebben a vonatkozásban érvényesíthetünk, abban áll, hogy az embernek otthonosan, otthon kell lennie a világ környezetében, hogy az individuumnak a természetben és valamennyi külső viszonyban bennelévőnek s ezáltal szabadnak kell látszania; úgy, hogy a két oldal: a jellem szubjektív, benső totalitása, állapota és cselekvése egyfelől, a külső létezés objektív totalitása másfelől nem közömbösen és diszparát módon széthullanak, hanem összhangzást és egymáshoztartozást érzékeltetnek. Mert a külső objektivitásnak, amennyiben az *eszmény* valósága, le kell mondania puszta, objektív önállóságáról és merevségéről, hogy azonosnak bizonyuljon azzal, aminek külső létezését alkotja.

Az ilyen összhangzás számára ebben a tekintetben három különböző szempontot állapíthatnak meg.

Először ugyanis a kettő egysége maradhat puszta *magánvaló*, s megjelenhet csupán titkos, benső kötelékként, amely az embert összekapcsolja külső környezetével.

Másodszor azonban, mivel a konkrét *szellemiség* s ennek individualitása adja meg az eszmény kiindulópontját és lényeges tartalmát, a külső létezéssel való összhangzásnak is az *emberi* tevékenység révén kell kiindulnia és e tevékenység által alkotottan megnyilvánulnia.

Végül *harmadszor* ez az emberi szellem által alkotott világ maga is ismét olyan totalitás, amely a maga létezésében magáértvéve objektivitást képez, amellyel az ezen a talajon mozgó individuumoknak lényeges összefüggésben kell állniok.

a) Mármost az *első* pontot illetően kiindulhatunk abból, hogy az eszmény környezete, mivel az eszmény itt még nem látszik emberi tevékenység által tételezettnek, egyelőre az ember számára általában még csak a külső létező, *a külső*

természet. Ennek az eszményi műalkotásban történő ábrázolásáról ennélfogva először általánosságban kell beszélnünk.

Itt is három mozzanatot emelhetünk ki.

α) A külső természet először, mihelyt külalakja szerint láthatóvá válik, egy minden irányban *meghatározott* módon megformált realitás. Ha ennek az ábrázolást illetően megkövetelt joga valóban érvényre jut, akkor teljes természeti hűségben kell felvennünk. Azt már előzőleg láttuk, hogy a közvetlen természetnek és a művészetnek milyen különbségeit kell figyelembe vennünk. Egészében véve azonban a nagy mestereknek éppen az a jellegzetességük, hogy a külső természeti környezet tekintetében is hűek, igazak és teljesen határozottak. Mert a természet általábanvéve nemcsak ég és föld s az ember nem lebeg a levegőben, hanem patakok, folyók, a tenger, dombok, hegyek, rónaságok, erdők, szakadékok, stb. meghatározott helyén érzékel és cselekszik. Homéros például, bár nem ad mintegy modern természetleírásokat, mégis annyira hű helymegjelöléseiben és adataiban, annyira helyes képet ad a Skamandrosról, a Simoëis-ról, a tengerpartokról, az öblökről, hogy ugyanazt a tájat, földrajzi leírásával egyezően, még most is megtalálták. Viszont az elszomorító vásári komédiázás, ahogy a jellemekben, úgy itt is rideg, üres és egészen ködös. Amikor a mesterdalnokok versmértékbe tesznek át ótestamentomi történeteket, s a történetek színtere például Jeruzsálem, ők is csupán nevet adnak. A Hősök Könyvében hasonló dolog történik; Ortnit a fényvesbe lovagol, megküzd a sárkánnyal — emberek környezete, meghatározott hely stb. nélkül, úgyhogy ebben a vonatkozásban úgyszólván semmi sincs megadva a szemlélet számára. Magában a *Nibelung-énekben* sincs másként; hallunk ugyan Worms-ról, a Rajnáról, a Dunáról; de itt is határozatlan és színtelen marad minden. A tökéletes meghatározottságot azonban éppen az egyediség és a valóság oldala alkotja, s ez különben olyan absztraktum csupán, amely külső realitásbeli fogalmának ellentmond.

β) Ehhez a megkövetelt meghatározottsághoz és hűséghez mármost közvetlenül kapcsolódik bizonyos részletesség, melynek révén képet, szemléletet kapunk erről a külső oldalról is. A különböző művészetek természetesen lényegesen különböznek egymástól amaz elem szerint, amelyben magukat kifejezik. A szobrászattól a maga alakjainak nyugalmánál és általánosságánál a külső létezésnek részletessége és partiku-

laritása távolabb áll; a külső itt nem hely és környezet, hanem csupán ruházat, hajdísz, fegyverzet, szék és hasonló. A régi szobrászat sok alakja csupán a ruházat konvencionális volta, a haj elrendezése és más efféle ismertetőjegy révén különböztethető meg határozottabban. Ez a konvencionális azonban nem tartozik ide, mivel nem számítható a természetihez, mint olyanhoz, s az ilyen dolgokban éppen megszünteti az esetlegesség mozzanatát, és az a mód, ahogyan e dolgok általánosabbá s maradandóvá válnak. — Az ellentétes oldalról nézve a líra túlnyomórészt a benső kedélyt ábrázolja, s ennélfogva, ha felveszi a külsőt, nem szükséges, hogy ennyire meghatározott szemléletté dolgozza ki. Az eposz viszont azt mondja el, hogy *mi* létezik, hogy a tettek *hol* és *hogyan* történnek s ezért a költészet valamennyi fajtája közül az epikának van szüksége a színtér legnagyobb terjedelmére és meghatározottságára. Ebben a tekintetben a festészet, természetének megfelelően, jobban átmegy a partikulárisba, mint bármely más művészet. Ez a meghatározottság azonban egyetlen művészetben sem tévelyedhet el a valóságos természetiség prózájáig és ennek közvetlen utánzásáig, s fontosságban sem múlhatja felül az individuumok és események szellemi oldalának ábrázolására szentelt részletességet. Általában nem szabad önmagáértvéve önállósulnia, mivel a külsőnek itt csupán a bensővel való összefüggésében kell megjelennie.

γ) Ez itt a döntő pont. Ahhoz ugyanis, hogy egy individuum mint valóságos lépjen fel, mint láttuk, két dolog tartozik: maga az individuum a maga szubjektivitásában és külső környezete. Ezért, hogy a külsőlegesség *sajátjaként* jelenjék meg, az szükséges, hogy kettőjük között lényegi összhangzás uralkodjék, amely többé-kevésbbé bensőleg létezhet, s amelybe mindenesetre belejátszik sok esetleges mozzanat is — anélkül, azonban, hogy az azonos alapnak el volna szabad pusztulnia. Az epikai hősök egész szellemi irányában, például életmódjukban, érzületükben, érzékelésükben és munkásságukban titkos harmóniának, a két elem egybecsendülő hangjának kell hallhatóvá válnia, amely egyetlen egésszé egyesíti őket. Az arab például *egy* a maga természetével, s csak a felette ívelő égbolttal, csillagaival, forró sivatagjaival, sátraival és lovaival együtt érthető meg. Mert csak ilyen égöv alatt, csak ilyen helyen otthonos. Ugyanígy vagyunk Osszián hőseivel, akik rendkívül szubjektivek és bensőségesek ugyan, komorságukban és mélabújukban azonban látszik, hogy teljességgel

hozzá vannak kötve a pusztasághoz, melynek bogáncsait tépi a szél, a felhőkhöz, a ködhöz, a dombokhoz és a sötét barlangokhoz. Csak ennek az egész tájnak arculata teszi érthetővé előttünk azoknak az alakoknak benső világát, akik bánatukkal, szomorúságukkal, fájdalmaikkal, harcaikkal, köd-tüneményeikkel ezen a földön élnek, mivel ebben a környezetben — és csak ebben — vannak teljesen otthon.

Ebből a szempontból most először megjegyezhetjük: a történelmi tárgyak azzal a nagy előnnyel járnak, hogy a szubjektív és az objektív mozzanat ilyen összhangzását, ahogyan ezt a fenti példákon láttuk, közvetlenül, mégpedig részletekbemenően kidolgozva tartalmazzák. A fantáziából csak nehezen meríthetjük *a priori* ezt a harmóniát, pedig ezt mindenütt sejtenünk kell, bármilyen kevéssé fejthető is ki fogalmilag a tárgy legtöbb részében. A képzelőerő szabad alkotásait természetesen többre szoktuk becsülni, mint a már meglévő tárgyak feldolgozását: a fantázia azonban nem törekedhet arra, hogy a kívánt összhangzást olyan szilárdan és határozottan adja meg, ahogy az a valóságos létezésben már megvan, ahol a nemzeti vonások ebből a harmóniából magából keletkeznek.

Ez volna a szubjektivitás és külső természete pusztán magánvalóan létező egységének általános elve.

b) Az összhangzás *második* fajtája mármost nem áll meg ennél a puszta magánvalónál, hanem kifejezetten az emberi tevékenység és ügyesség révén jön létre; mivel az ember a külső dolgokat a maga használatára fordítja s önmagának ezzel megszerzett kielégülésében harmónikus viszonyba kerül velük. Az első magánvalóan létező a pusztán az *általánosabbat* érintő összhanggal szemben ez az oldal a *partikulárisra*, a különös szükségletekre és azoknak a természeti tárgyak különös felhasználásával történő kielégítésére vonatkozik. — A szükséglet és a kielégítés eme köre végtelenül sokféle, a természeti dolgok azonban végtelenül sokoldalúak, s csak annyiban tesznek szert nagyobb egyszerűségre, amennyiben az ember beléjük vetíti a maga szellemi meghatározásait, s a külvilágot áthatja akaratával. Ezáltal emberivé teszi környezetét, mivel megmutatja, hogy az kielégítésére alkalmas és vele, az emberrel szemben, nem tudja megtartani az önállóság hatalmát. Csak e végrehajtott tevékenység segítségével létezik az ember a maga környezetében — már nemcsak általánosságban,

hanem különös és egyedi módon is — önmagáértvéve valóságosan és otthon.

Mármost az az alapgondolat, amelyet a művészetet illetően érvényesítenünk kell ez egész szféra számára, röviden a következő. Szükségleteinek, kívánságainak és céljainak partikuláris és véges mozzanatai szerint az ember a külső természettel először nemcsak *általában* van viszonyban, hanem közelebbről a *függőség* viszonyában. Ez a relativitás és szabadságnélküliség ellenkezik az eszménnyel, s ennélfogva az embernek, hogy a művészet tárgyává váljék, meg kell szabadulnia ettől a munkától és szükségtől, s a függőséget le kell ráznia magáról. A két mozzanat kiegyenlítődésének aktusa mármost *kétféle* módon kezdődhet meg. *Először* a természet a maga részéről örömmel megadja az embernek, amire szüksége van, s ahelyett, hogy akadályt gördítene érdekeinek és céljainak útja elé, inkább magától felkínálkozik nekik és minden útonmódon előzékeny. *Másodszor* azonban az embernek olyan szükségletei és kívánságai vannak, amelyeket a természet nem tud közvetlenül kielégíteni. Ezekben az esetekben az embernek a szükséges kielégülésért saját tevékenységével kell megdolgoznia, a természeti tárgyakat birtokba kell vennie, rendbe kell hoznia, meg kell formálnia, saját maga által megszerzett ügyességgel minden akadályozó elemtől meg kell tisztítania őket s így olyan eszközzé kell átalakítania a külsőt, amellyel valamennyi célját végre tudja hajtani. Mármost ebben a tekintetben ott található a legtisztább viszony, ahol a két mozzanat, a szíves természet s a szellemi ügyesség annyira összekapcsolódik, hogy a harc keménysége és függősége helyett máris mindenütt megjelent a létrehozott harmónia.

Ebből a szempontból nézve a művészet eszményi talaján már el kell távolítani az élet inségét. A vagyon és jómód, — amennyiben olyan állapotot tesznek lehetővé, amelyben a szükölködés és a munka nemcsak pillanatnyilag, hanem egészbenvéve eltűnt, — nemcsak hogy nem esztétikátlan, hanem az eszmény felé tart; az viszont csupán valótlan absztrakciónak bizonyulna, ha azokban az ábrázolásmódokban, amelyek kénytelenek tekintetbe venni a konkrét valóságot, teljesen félretolnák az ember viszonyát e szükségletekhez. Mert ez a kör a végességhez tartozik ugyan, a művészet azonban nem nélkülözheti a végest, s nem kezelheti úgy, mint valami silány dolgot, hanem megbékül azzal, hogy az igazival egyesítse, mivel az általa ábrázolt legjobb cselekedetek és érzületek is

önmagukértvéve a maguk *meghatározottságában* és a maguk absztrakt benső tartalma szerint korlátozottak és ezáltal végesek. Az, hogy táplálkoznom kell, ennem kell és innom, laknom, ruházkodnom, hogy fekhelyre, székre és sok egyéb eszközre van szükségem, természetesen az elevenség szükségszerűsége, a benső élet azonban annyira végigvonul ezeken a mozzanatokon is, hogy az ember még isteneinek is ruhát és fegyverzetet ad, s a legkülönfélébb szükségletekben és azok kielégítésében képzeli el őket. Ennek a kielégülésnek azonban, mint mondtuk, mint biztosítottnak kell megjelennie. A kóbor lovagoknál például a külső szükség megszűnése kalandjuk véletlenje mellett csak a véletlenre hagyatkozásnak tűnik, — ahogyan a vadaknál a közvetlen természetre hagyatkozásnak. Mindkettő elégtelen a művészet számára. Mert a valóban eszményi nemcsak abban áll, hogy az ember általában túlemelkedett e külső mozzanatok függőségének merőben fenyegető helyzetén, hanem abban is, hogy olyan túláradó bőség közepén áll, amely lehetővé teszi számára, hogy a természeti eszközökkel épp oly szabad, mint derűs játékot űzzön.

Ezeken az általános meghatározásokon belül határozottan megkülönböztethetjük egymástól a következő két pontot.

a) Az első a természeti tárgyaknak tisztán *elméleti* kielégülést szolgáló felhasználására vonatkozik. Ide tartozik minden cicoma és ékesség, amelyet az ember magára fordít; általában minden pompa, amivel körülveszi magát. Ugyanis saját magának, valamint környezetének ilyen feldíszítésével megmutatja, hogy a legpompásabb, amellyel a természet szolgál, a legszebb, amely a külső dolgok közül felhívja magára a figyelmet: arany, drágakövek, gyöngyök, elefántcsont, pompás öltözék — mindezek a ritka és ragyogó dolgok az ember számára nem önmagukértvéve érdekesek, s nem természeti dologként kell érvénnyel bírniok, — hanem *rajta*, az emberen mutatkoznak meg; vagy pedig mint hozzá tartozóknak, *saját* környezetén, azon, amit szeret és tisztel, fejedelmein, templomain, istenein kell megjelennie. Az ember főként azt választja ki erre, ami magánvalósága szerint mint külső már szépnek látszik, például tiszta, csillogó színeket, a fémek tükörfényét, illatozó fákat, márványt stb. A költők, főként a keletiek, nem szenvednek hiányt az ilyen gazdagságban; ez szerepet játszik még a *Nibelung-énekben* is; a művészet pedig általában nem áll meg az ilyen pompázat

puszta elírásánál, hanem — ott, ahol csak tudja, s ott; ahol ez helyénvaló — hasonló gazdasággal ruházza fel ennek valódi műveit is. Pallas Athéne és az Olympusi Zeus szobránál nem takarékoskodtak az arannyal és az elefántcsonttal; az istenek templomai, a szentek képei, a királyok palotái csaknem valamennyi népnél a fény és a pompa példájául szolgálnak; a nemzetek kezdettől fogva örültek annak, hogy istenségeikben saját gazdagságukat látják maguk előtt, ahogyan a fejedelmek pompájánál örültek annak, hogy ilyesmi létezik és tőlük származik. — Az ilyen élvezetet természetesen megzavarhatják úgynevezett szociális morális gondolatokkal, ha azon töprengenek, hogy mennyi szegény athéni lakhatott volna jól Pallas köpenyéből, mennyi rabszolgát lehetett volna kiváltani, hogy az állam nagy inségében ezeket a gazdaságokat hasznos célokra lehetett volna felhasználni a régieknél is, mint nálunk most, a kolostori és a templomi kincseket. Az ilyen aggodalmaskodó elmélkedések azután nemcsak az egyes műalkotásokkal, hanem az egész művészettel is foglalkoznak; hiszen micsoda pénzösszegbe kerül az államnak egy művészeti akadémia, vagy régi és új műalkotások vásárlása, képtárak, színházak, múzeumok, stb. felállítása — de bármennyire morális és megható indulatot keltenek is fel erre vonatkozólag, ez csak azáltal lehetséges, hogy újra emlékezetükbe idézik azt az inséget és szűkölködést, amelyeknek megszüntetését éppen a művészet követelte; így minden népnek csak dicsőségére és legnagyobb becsületére szolgál az, hogy kincseit egy olyan szféra számára engedi át, amely a valóságon belül tékozló módon túlemel a valóság minden nyomorán.

β) Az embernek azonban nemcsak fel kell díszítenie saját magát és környezetét, amelyben él, hanem a külső dolgokat *gyakorlatilag* is fel kell használnia a maga *gyakorlati* szükségleteire és céljaira. Csak ezen a területen kezdődik el az ember igazi munkája, szervedése és függősége az élet végességétől és prózájától; s ezért itt mindenekelőtt felmerül az a kérdés: mennyiben ábrázolható ez a kör a művészet követelményeinek megfelelően?

αα) A legelső módja annak, hogy a művészet hogyan próbálta meg félretólni ezt az egész szférát — az úgynevezett *aranykor* vagy *idillikus* állapot képzete. Az egyik szempontból nézve a természet fáradtságos munka nélkül kielégíti az ember valamennyi keletkező szükségletét; a másik

szempontból nézve az ember a maga ártatlanságában megelégszik azzal, amit a rét, az erdők, a nyájak, egy kertecske, egy kunyhó táplálékul, lakásul és egyéb kényelmi berendezésül kínál számára, — mivel még teljességgel hallgat a nagyravágyás vagy kapzsiság valamennyi szenvedélye, hallgatnak azok a hajlamok, amelyek az emberi természet nemes fennköltségével ellenkezni látszanak. Első pillantásra az ilyen korszak külső mázа mindenesetre eszményi jellegű, s a művészet bizonyos korlátozott szférái megelégedhetnek az ábrázolásnak ezzel a módjával. Ha azonban mélyebben megyünk a dologba, az ilyen élet hamarosan egyhangú lesz számunkra. Gessner írásait például már kevéssé olvassák, s ha igen, akkor az olvasók nem érzik magukat otthonosan bennük. Mert az ilyen módon korlátolt életmód előfeltételezi a szellem fejlődésének fogyatékosságát is. A teljes, egész emberhez hozzátartozik, hogy magasabbrendű ösztönei legyenek, mintsem hogy ez a legközvetlenebb együttélés a természettel és ennek közvetlen alkotásaival kielégítené. Az ember nem élhet ilyen idillikus szellemi szegénységben, hanem dolgoznia kell: amire ösztöne készteti, azt igyekeznie kell saját tevékenysége révén megszerezni. Ebben az értelemben már a fizikai szükségletek a tevékenységek széles és különféle körét mozgásba hozzák, s az embernek megadják a benső erő érzését, amelyből aztán kifejlődhetnek a mélyebb érdekek és erők is. Ugyanakkor azonban a külső és benső összhangzásának itt is az alapvető meghatározásnak kell maradnia, s ezért nincs visszataszítóbb, mint amikor a művészetben a végletekig felfokozva ábrázolják a fizikai nyomorúságot. Dante például csupán néhány vonással megkapóan vázolja elénk Ugolino éhhalálát. Amikor viszont Gerstenberg hasonló című tragédiájában terjengősen, a borzalom összes fokozatán keresztül leírja, hogyan halt éhhalált először a hős három fia, s végül maga Ugolino, akkor ez olyan tárgy, amely a művészi ábrázolással minden szempontból tökéletesen ellenkezik.

ββ) Az idillikussal ellentétes állapot: az *általános műveltség* állapota azonban szintén sok akadályt gördít egy másik irányból az eszmény valósága elé. A műveltség állapotában ugyanis a szükségletek és a munka, az érdekek és kielégítésük között hosszasan fennálló kapcsolat tökéletesen, egész szélességben kifejlődött, s minden egyes individuum a maga önállóságából a másoktól való függőségek végtelen sorába kerül bele. Amit sajátmaga számára használ, az vagy egyáltalában

nem, vagy csak igen csekély részben létezik saját munkája nyomán, s ezenkívül e tevékenységek mindegyike nem individuális eleven módon, hanem egyre inkább gépiesen, általános normák szerint megy végbe. Ezért az ilyen ipari műveltség és a többiek váltakozó kihasználása és kiszorítása kellős közepén egyrészt a szegénység legridegebb kegyetlensége tűnik fel, másrészt — ha az inséget nem szabad tekintetbe venni — az individuumok szükségképpen gazdagnak látszanak olyannyira, hogy megszabadultak a szükségleteik kielégítését szolgáló munkától s a magasabbrendű érdekeknek és azok pátoszának adhatják át magukat. A bőség eme fajtájánál azután eltűnik persze a végtelen függőség állandó visszfénye és az ember annál inkább megszabadul a kenyérkeresés minden véletlenségétől, minél kevésbbé ragad benne a nyereség mocskában. Legközvetlenebb környezetében azonban nem úgy van otthon, hogy e környezet saját munkájának tűnik, mert a maga köré elrendezett tárgyakat nem ő hozta létre, hanem abból a különben már meglévő készletből vette, amelyet mások termeltek, mégpedig többnyire mechanikus és ezért formális módon, s csupán idegen erőfeszítések és szükségletek hosszú láncán keresztül jut el hozzá.

γγ) Ezért az eszményi művészet számára egy olyan *harmadik* állapot bizonyul a legmegfelelőbbnek, amely középen áll az idillikus aranykorszakok és a polgári társadalom teljesen kifejlett, mindenoldalú közvetítései között. Az a világállapot ez, amelyet más szempontból már mint *heroikus* állapotot kiváltképp eszményinek ismertünk meg. A heroikus korok ugyanis már nem korlátozódnak a szellemi érdekek idillikus szegénységére, hanem ezt túlhaladva, mélyebb szenvedélyekhez és célokhoz jutnak el; az individuumok legközvetlenebb környezete, közvetlen szükségleteik kielégítése azonban még saját tevékenykedésük. Az élelmiszerek még egyszerűek és ezáltal eszményeik, például méz, tej, bor, — viszont a kávé, pálinka stb. nekünk ezernyi olyan közvetítést idéz emlékezetünkbe, amely elkészítésükhöz szükséges. Éppígy a hősök maguk vágják le és sütik meg az állatot, szelídítik meg a lovat, amelyen lovagolni akarnak; többé-kevésbbé maguk készítik el a szerszámokat, amelyekre szükségük van; az eke, a fegyverzet a védekezéshez, pajzs, sisak, kard, dárda saját munkájuk; vagy őket bízták meg az elkészítéssel. Az ilyen állapotban az ember mindabban, amit használ és ami környezi, azt érzi, hogy ezáltal a külső dolgokban saját-

jaival foglalkozik, nem pedig a saját szféráján kívüleső elidegenült tárgyakkal s e szférában ő az úr. Ilyen körülmények között az anyag megszerzésére és megformálására irányuló tevékenységnek nem keserű fáradtságként kell megjelennie, hanem könnyű, megnyugtató munkaként, amelynek útjában nem áll akadály és balsiker.

Ilyen állapotot találunk például Homérosnál. Agamemnón kormánypálcája családi bot, amelyet maga az ősapa faragott és hagyott örökül az utódokra; Odysseus sajátmaga ácsolta össze széles nászágyát; s ha Akhillés híres fegyverzete nem is tulajdon munkája, a tevékenységek sokszoros egymásbafonódása mégis megszakad itt is, mivel a fegyverzetet Héphaistos készítette Thétis kérésére. Röviden: mindenütt előbukkan az új felfedezések miatt érzett első öröm, a birtoklás friss újdonsága, az élvezet meghódítása; minden otthonos; az ember mindenben karja erejét, keze ügyességét, saját szellemének, vagy bátorságának és vitézségének eredményét látja maga előtt. A kielégülés eszközei egyedül így nem süllyednek le pusztán külsőleges dolgokká; még magunk is látjuk ezeknek az eszközöknek és az ember által nekik tulajdonított érték eleven tudatának keletkezését, mivel az ember nem halott, vagy a megszokás következtében megsemmisült dolgokkal, hanem saját legközvetlenebb alkotásaival rendelkezik bennük. Ilymódon itt minden idillikus; de nem olyan korlátozott módon, hogy a föld, a folyók, a tengerek, a fák, a marha felkínálják az embernek a táplálékot, s az ember aztán csak környezetére és ennek élvezetére szorítkozva jelenik meg, — hanem emez eredetileg emberi elevenségen belül ugyanakkor megpillantunk mélyebb érdekeket is, amelyekhez viszonyítva az egész külsőlegesség csupán járulékként, magasabbrendű célok talajaként és eszközeként létezik; de ezen a talajon és környezeten harmónia és önállóság árad szét, amely csak azáltal kerül napvilágra, hogy minden dolog — emberileg alkotott és felhasznált dolog és ugyanakkor maga az az ember készíti és élvezi, akinek szüksége van rá.

Mármost azonban ennek az ábrázolásmódnak alkalmazása olyan tárgyakra, amelyeket későbbi, egy ellentétes irányból teljesen kifejlett korokból merítenek, mindig nehéz és veszélyes. Goethe azonban ebben a vonatkozásban tökéletes mintaképpel szolgál *Hermann és Dorottyá*-jában (Hermann und Dorothea). Csak néhány apró vonást akarok megemlíteni összehasonlításképpen. Voss ismert művében, a *Lujzá*-ban

(Luise) idillikus módon csendes, korlátozott, de önálló körben ábrázolja az életet és a mindennapos tevékenységet. Nagy szerepet játszik a falusi lelkész, a pipa, a hálókabát, a karosszék, no meg a kávésfindzsa. Mármost a kávé és a cukor olyan termékek, amelyek az ilyen körben nem teremhetnek meg, s ezért nyomban egészen más összefüggésre utalnak, egy idegen világra és annak sokféle kereskedelmi, gyári stb. közvetítésére, általában a modern iparra. Az ilyen falusi kör ezért nem teljesen lezárt. Viszont a *Hermann és Dorottya* szép festményén nem szükséges ilyen lezártságot követelnünk, mert — mint erre már más alkalommal utaltunk — ebbe a költeménybe, amely hangjában idilikus ugyan, méltó és jelentékeny módon belszólnak a kor nagy érdekei, a francia forradalom harcai, a haza védelme. Egy vidéki városkában a családi élet szűk köre nemcsak azáltal kovácsolódik össze, hogy a leghatalmasabb viszonyokban mélyen megrendült világot pusztán ignorálja, ahogyan ezt Voss *Lujzá*-jában, a falusi lelkész esetében láthatjuk, — hanem azokhoz a jelentős világmozgalmakhoz való csatlakozás következtében, amelyeken belül az idillikus jellemek és események ábrázolódnak, a jelenet áthelyeződött egy benső tartalomban gazdag élet kiszélesedő területre és a gyógyszerész, aki a köröskörül feltételes és korlátozott viszonyok összefüggésében él, korlátolt filiszternek, jólelkű, de kellemetlen embernek ábrázolódik. Mégis úgy találjuk, hogy a jellemek legközvetlenebb környezete szempontjából Goethe mindig azt a hangot üti meg, amelyet az imént követeltünk. Így például látjuk, hogy csak erre az egy jelenetre emlékeztessek, amint a fogadós vendégeivel, a lelkésszel és a gyógyszerésszel nem éppen kávét iszik, hanem —

> *Nagy gonddal jön a jó anya, pompás tiszta borokkal*
> *Szép, metszett flaskót hozván, talpaspoharakkal,*
> *Rajnaihoz méltó kehely ez ragyogó kerek aljon.*
> *(Ladányi Péter ford.)*

hazai termésű, nyolcvanhármas bort iszogatnak a hűvösben, hazai, csak rajnai borhoz illő poharakból, és máris nyomban képzeletünk elé tárulnak „a Rajna zúgó árja és kedves partjai"; ilyen módon itt semmi sem egy magábanvéve kényelmes, szükségleteit önmagán belül kielégítő állapot

c) A külső környezet eme két első fajtáján kívül van még egy *harmadik* is, amellyel minden egyes individuumnak konkrét összefüggésben kell élnie. Ez ugyanis a vallásos, a törvényes, az erkölcsös általános *szellemi* viszonyai, az állam szervezetének, az alkotmánynak, a törvénykezésnek, a családnak, a köz- és magánéletnek, a társadalmi érintkezésnek stb fajtája és módja. Mert az eszményi jellemnek nemcsak fizikai szükségletei kielégítésében kell megjelennie, hanem szellemi érdekei kielégítésében is. Mármost e viszonyok szubsztanciális, isteni, magábanvéve szükségszerű volta a maga *fogalma* szerint ugyan egy és ugyanaz; az *objektivitásban* azonban olyan gazdag változatú alakot vesz fel, amely belebocsátkozik a partikuláris, a konvencionális és a pusztán meghatározott korok és népek számára érvényesnek esetlegességébe. Ebben a formában a szellemi élet valamennyi érdeke egyben külső valósággá is válik, amelyet az individuum mint erkölcsöt és szokást lát maga előtt; s ugyanakkor magábanvéve lezárt szubjektumként, ahogy a külső természettel, úgy ezzel a számára még közelebbről rokoni és hozzátartozó totalitással is kapcsolatba lép. Egészében véve e kör számára ugyanazt az eleven összhangot követeljük meg, amelynek felvázolásával az imént foglalkoztunk, s ezúttal mellőzni kívánjuk a meghatározottabb vizsgálatot, melynek főszempontjai egy másik oldalról nézve nyomban megadottá válnak.

3. *Az eszményi műalkotás külsőlegessége a közönséggel kapcsolatban*

A művészetnek, mint az eszmény ábrázolásának, az eszményt a külső valóság valamennyi eddig megnevezett vonatkozásában kell felvennie magában, és a jellem szubjektivitását egyesítenie kell a külső létezéssel. Mármost bármennyire egy magábanvéve összehangzó és lekerekített világ alakul is ki, maga a műalkotás mint valóságos, egyedivé vált objektum, nem *önmagáért*, hanem *számunkra* létezik, a közönség számára, amely a műalkotást szemléli és élvezi. Egy dráma előadásánál például a színészek nem csupán egymás között, hanem velünk is beszélnek, és mindkét szempontból meg kell értetniök magukat. S így minden műalkotás párbeszéd mindazokkal, akik megállnak előtte. Mármost az igazi eszmény a maga isteneinek és embereinek általános érdekeiben és szenvedélyeiben érthető ugyan mindenki számára; mivel azonban

individuumait az erkölcsök, szokások és egyéb partikularitások meghatározott külsőleges világán belül teszi szemléletessé, ezáltal fellép az az új követelmény, hogy ez a külsőlegesség ne csak az ábrázolt jellemekkel kerüljön összhangba, hanem éppúgy velünk is. Ahogyan a műalkotás jellemei otthon vannak külvilágukban, úgy mi is megkívánjuk, hogy hasonló harmóniában legyünk a jellemekkel és környezetükkel. Mármost azonban, amelyik korból származik a műalkotás, annak partikularitásait viseli mindenkor magán, és ezek a partikularitások elválasztják más népek és évszázadok sajátosságaitól. A költők, festők, szobrászok, zenészek kiváltkép elmult korokból választanak tárgyat, amely korok műveltsége, erkölcsei, szokásai, alkotmánya és vallásos kultusza különbözik saját jelenük műveltségének egészétől; és az ilyen visszalépésnek a multba, mint már előzőleg megjegyeztük, az a nagy előnye, hogy ez a kikapcsolódás a közvetlenségből és a jelenből a visszaemlékezés révén már magától elvégzi a tárgynak azt az általánosítását, amelyet a művészet nem nélkülözhet. De a művész mégis saját korához tartozik. annak erkölcseiben, szokásaiban, felfogásmódjában és elképzeléseiben él. A homérosi költeményeket például — akár Homéros az *Ilias* és az *Odysseia* költője, akár nem — legalábbis négy évszázad választja el a trójai háború korától; és a nagy görög tragédiaírókat mégegyszer akkora időköz választja el a régi hősök napjaitól, amelyekből költészetük tartalmát átteszik saját jelenükbe. Hasonló a helyzet a *Nibelung-énekkel* és azzal a költővel, aki *egységes* szerves egésszé tudta kovácsolni a különböző mondákat, melyeket ez a költemény tartalmaz.

Mármost a művész az emberi és az isteni általános pátoszában teljesen otthonos ugyan; annak a régi kornak magának sokszorosan feltételhez kötött külsőlegessége és valósága azonban, amelynek jellemeit és cselekvéseit bemutatja, lényegében megváltozott és számára idegenné vált. Továbbá a költő egy közönség számára alkot, mindenekelőtt népe és kora számára, amely megköveteli, hogy a műalkotást megértse és benne otthonos legyen. A valódi műalkotások halhatatlanok s élvezhetők maradnak minden kor s minden nemzet számára, de idegen népek s évszázadok számára megértésükhöz így is hozzátartozik a földrajzi, történelmi, sőt filozófiai jegyzetek, adatok és ismeretek szerteágazó apparátusa.

A megkülönböztetett koroknak ennél a kollíziójánál felmerül a kérdés: hogyan kell egy műalkotásnak megformálódnia a hely, a szokások, a vallási, politikai, társadalmi, erkölcsi állapotok tekintetében? Vajjon a művésznek el kell feledtenie saját korát, és csak a multat s annak valóságos létezését kell szem előtt tartania, úgyhogy műve a mult hű festménye legyen; — vagy vajjon nemcsak joga, hanem kötelessége is, hogy csak *saját* nemzetét, általában jelenét vegye tekintetbe, és művét olyan nézetek szerint dolgozza ki, amelyek összefüggenek kora partikularitásával? Ezt az ellentétes követelményt kifejezhetjük így is: a tárgyat vagy *objektíven*, tartalmának és tartalma korának megfelelően, — vagy *szubjektíven*, vagyis a művész jelenének műveltségét és szokását teljesen magáévá téve kell feldolgozni. Ha ellentétükben lerögzítődnek, a két szempont egyformán hamis véglethez vezet, amit röviden érinteni akarunk, hogy ennek alapján világosan lássuk a helyes ábrázolásmódot.

Ebben a vonatkozásban ezért három szempontot kell átvizsgálnunk:

Először a művész saját korképének szubjektív érvényesítését;

másodszor a pusztán objektív hűséget a multat illetően;

harmadszor az igazi objektivitást idegen, koruk és nemzetiségük szerint távoleső tárgyak ábrázolásában és elsajátításában.

a) Ami először a pusztán *szubjektív* felfogást illeti, ez a maga végleges egyoldalúságában odáig mehet, hogy teljesen megszüntesse a mult objektív alakját és helyére egyedül a jelen megjelenései módját állítsa.

a) Ez származhat egyfelől a mult nemismeréséből, valamint naivitásból, amely nem érzi, vagy nem tudatosítja a tárgy és az ilyen elsajátítási mód között fennálló ellentmondást; tehát az ilyen ábrázolásmód alapja a *műveletlenség*. A naivitásnak ez a módja leghatározottabban Hans Sachs-nál található meg, aki az Úristent, Ádámot, Évát, az ősatyákat üde szemléletességgel és derűs lélekkel a szó legszorosabb értelmében átnürnbergiesítette. Az Úristen például egyszer iskolai tárgyakat tanít Ábelnek Kainnak és Ádám többi gyermekének, teljesen az akkori iskolamesterek modorában és hangján; kikérdezi tőlük a Tízparancsolatot és a Miatyánkot; Ábel ájtatos szívvel és jólelkűen mindent tud, Kain viszont úgy viselkedik és úgy válaszol, mint egy vásott és istentelen

lurkó s amikor a Tízparancsolatot kell felmondania, mindent összezavar: lopj, atyádat és anyádat ne tiszteljed stb. Dél-Németországban — bár ez tilos, de felújult — a kínszenvedés történetét ábrázolták hasonló módon; Pilátus, mint szemtelen, durva, fennhéjázó hivatalnok, a poroszlók korunk közönséges lelkületével, menetközben egy szippantás tubákot kínálnak Krisztusnak; ő visszautasítja őket, mire a tubákot erőszakkal beletömik az orrába; és az egész népet ez úgyannyira mulattatja, mint ahogyan jámboran és ájtatosan, sőt annál ájtatosabban nézi, minél inkább a külsőlegesnek ebben a közvetlen, saját jelenvalóságában válik elevenné előtte a vallásos elképzelés bensősége. — A dolgoknak saját felfogásunk szerint történő ilyenfajta átalakításában, megfordításában és megformálásában mindenesetre rejlik egy jogos elem is; és Hans Sachs merészsége nagynak látszik, hogy Istennel és ama régi korokból származó elképzelésekkel ilyennyire családiasan bánik, és ezeket teljes jámborsággal a nyárspolgári viszonyok sajátjaivá teszi; — mégis a kedély oldaláról jövő erőszakot és a szellem műveletlenségét jelenti az, hogy a tárgy számára nemcsak hogy semilyen vonatkozásban nem hagyják meg saját objektivitásának jogát, hanem a tárgyat feltétlenül ellentétes alakba öntik, ami csupán burleszk ellentmondást eredményez.

β) A másik oldalon megfordított módon hasonló szubjektivitás származhat a *műveltség* önhittségéből, amikor saját, korhozkötött nézeteit, erkölcseit, társadalmi konvencióit tekinti egyedül érvényesnek és elfogadhatónak s ezért semilyen tartalmat nem képes élvezni, mielőtt az fel nem vette ugyanannak a műveltségnek formáját. Ilyen jellegű volt a franciák úgynevezett klasszikus jóízlése. Ami ínyükre való akart lenni, annak át kellett franciásodnia, ami más nemzetiségű és kiváltkép, ami középkorias volt, azt ízléstelennek, barbárnak tekintették és megvetéssel visszautasították. Voltaire ezért helytelenül mondta, hogy a franciák megjavították az ókoriak műveit; csupán nacionalizálták őket s az átalakításnál annál durvábban bántak el minden idegenszerűvel és individuálissal, minél inkább teljesen udvari, társadalmi műveltséget, az értelem és az ábrázolás szabályszerűségét és konvencionális általánosságát követelte meg ízlésük. A finyáskodó műveltségnek ezt az absztraktságát költészetükben a dikcióra is átvitték. Egyetlen költőnek sem volt szabad *cochon*-t*

* *Cochon*: a. m. disznó. — *A ford.*

mondania, vagy a kanalat és villát nevén neveznie. Innen erednek a hosszas definíciók és körülírások, például „kanál" és „villa" helyett: „oly eszköz, amellyel az ember a híg vagy száraz étket szájához viszi", stb. De éppen ezért szerfelett korlátolt maradt az ízlésük, mert a művészet nemhogy az ilyen csiszolt általánosságokig laposítaná és egyengetné a maga tartalmát — inkább eleven individualitássá partikularizálja azt. A franciák ezért a legkevésbbé Shakespeare-t tudták elviselni, és mikor átdolgozták, mindig éppen azt húzták ki belőle, ami számunkra a legkedvesebb volna. Voltaire gúnyolódik Pindaroson, hogy azt mondhatta: „Legjobb a víz." S így műalkotásaikban a kínaiaknak vagy amerikaiaknak, vagy a görög és római hősöknek egészen úgy kellett beszélniök és viselkedniök, mint a francia udvari embereknek. Például Akhillés az *Iphigénie en Aulide*-ban (Iphigenia Aulisban) teljességgel francia herceg, s ha nem viselné ezt a nevet, senki sem ismerné fel benne Akhillést. Színházi előadásokon görögös ugyan az öltözete, sisakot és páncélt visel — ugyanakkor azonban fürtjei rizsporosak és bodorítottak, színes szalagokkal átkötött cipőjének vörös a sarka; Racine *Esther*-jét XIV. Lajos korában főleg azért nézték meg, mert Ahasverus teljesen úgy jelent meg, mint maga XIV. Lajos a nagy fogadóterembe való belépésekor; Ahasverus, természetesen keleties elemek hozzáadásával, rizsporosan, királyi hermelinpalástban, — mögötte a bodorított és púderezett hajú kamarások egész serege *en habit français**, copfosan, tollas kalpaggal kezükben, *drap d'or***-mellényben és nadrágban, selyemharisnyában, vörös cipősarokkal. Amit csak az udvar és a kiváltságosak tudtak megszerezni — a király *entréeját**** — azt itt a többi rend is élvezhette, verssorokba öntve. Hasonló elv alapján Franciaországban gyakran a történetírást sem tartalma és tárgya miatt, hanem a korérdek miatt művelték, hogy a kormányzatnak mintegy jó tanácsokat adjanak, vagy a kormányzatot meggyűlöltessék. Ugyanígy sok dráma — vagy kifejezetten, tartalma egészében, vagy alkalomszerűen — célzásokat tartalmazott a korviszonyokra; vagy ha régebbi darabokban fordultak elő ilyen vonatkozásokat magukban

* En habit français: a. m. francia ruhában. — *A ford.*

** drap d'or: a. m. aranyszövet. — *A ford.*

*** entrée: a. m. belépés, bevonulás. A francia királyok udvarába való belépés kiváltságát is így nevezték. — *A ford.*

rejtő helyek, úgy ezeket szándékosan előtérbe állítják, s a legnagyobb lelkesedéssel felújítják.

γ) A szubjektivitás harmadik fajtájaként a mult és a jelen művészetének összes igazi benső tartalmától való elvonatkoztatást jelölhetjük meg, — úgyhogy a közönségnek csak tulajdon esetleges szubjektivitását adják elő jelenleg a szokásos viselkedésében, amint akkor áll és jár. Ez a szubjektivitás aztán nem más, mint a prózai élet hétköznapi tudatának sajátos fajtája. Ebben természetesen mindenki azonnal otthonos; csak éppen aki művészeti kívánalmakkal közeledik az ilyen műhöz, az nem érezheti magát benne otthon; a művészetnek ugyanis éppen meg kell szabadítania bennünket a szubjektivitásnak ettől a fajtájától. Kotzebue például csak azért ért el a maga korában akkora hatást az ilyen ábrázolások révén, mert „inségünket és nyomorúságunkat, ezüstkanalak zsebrevágását, a kipellengérezés kockázatát", továbbá a „papokat, kereskedelmi tanácsosokat, zászlósokat, titkárokat és huszárkapitányokat" vitte a közönség elé; s mindenki látta a maga vagy ismerőse, rokona stb. otthoni ügyeit, vagy általában azt, hogy a maga partikuláris viszonyaiban és különös céljaiban — mint mondják — „hol szorít a cipő". Az ilyen szubjektivitásból hiányzik a felemelkedés ahhoz az érzethez és képzethez, amely a műalkotás valódi tartalmát alkotja; jóllehet e szubjektivitás tárgyainak érdeke visszavezethető a szív szokásos követeléseire és az úgynevezett morális közhelyekre s reflexiókra. E három szempont szerint vizsgálva, a külső viszonyok ábrázolása egyoldalúan szubjektív, s nem engedi, hogy a külső oldal valóságos objektív alakjának joga érvényre juthasson.

b) A második felfogásmód viszont az ellenkezőt teszi, amikor azon fáradozik, hogy a mult jellemeit és eseményeit — amennyire csak lehetséges — valóságos környezetükben, valamint az erkölcsök és az egyéb külsőlegességek partikuláris sajátosságában adja vissza. Ebből a szempontból különösen mi, németek tettünk ki magunkért. Mert mi — ellentétben a franciákkal — a leggondosabb őrzői vagyunk minden idegen sajátságnak, s ezért a művészetben is megkívánjuk az idő, a hely, a szokások, a ruhák, a fegyverek stb. hűségét; ugyanakkor a türelmünk sem hiányzik ahhoz, hogy sok fáradsággal beledolgozzuk magunkat idegen nemzetek és távoli századok gondolkodás- és szemléletmódjába, abból a célból, hogy partikularitásaikhoz közel kerüljünk; s a nemzetek szellemének

felfogására és megértésére törekvő sokoldalúság és mindenoldalúság a művészetben is nemcsak toleránssá tesz bennünket idegen furcsaságok iránt, hanem egyenesen szőrszálhasogatóvá az ilyen nem lényegi külsőségek feltétlen precizitásának megkövetelésében. A franciák mindenben jártas és tevékeny embereknek látszanak, de ha mégoly műveltek és gyakorlatiak is, kevés a türelmük a nyugodt és mérlegelő felfogásra. Számukra mindig az ítélkezés az első. Mi viszont, különösen idegen műalkotásoknál elismerünk minden hű ábrázolást; számunkra az exotikus növények, a természet bármely birodalmából származó képződmények, mindenféle fajtájú és alakú szerszámok, kutyák és macskák, még az undorító tárgyak is tetszetősek, s meg tudnak barátkozni az idegenszerű szemléletmódokkal is, a szentek legendáival, a legendák sok abszurditásával, s egyéb abnormis elképzelésekkel. A cselekvő személyek ábrázolásában ugyanígy az látszik előttünk a leglényegesebbnek, hogy beszédjükben, viseletükben stb. önmagukért léptessük fel őket, úgy, ahogyan koruk és nemzetiségük jellege szerint magukértvéve egymáshoz viszonyultak és egymással szembenálltak.

Ujabban, különösen *Friedrich Schlegel* működése óta az az elképzelés terjedt el, hogy a műalkotás objektivitását ilyenfajta hűség alapozza meg. Ezért ezt a hűséget kell főszempontnak tekintenünk és szubjektív érdeklődésünknek is arra az örömre kell korlátozódnia, amelyet ez a hűség és ennek elevensége okoz. Ha ilyen követelményt szabnak meg, akkor ebben azt mondják ki, hogy az ábrázolt benső tartalom lényegiségének tekintetében magasabb érdek, valamint mai műveltségünknek és céljainknak közelebbi érdeke nem tölthet el bennünket. Ilyen módon, amikor *Herder* ösztönzésére ismét felfigyeltek a népdalra, Németországban is mindenféle dalt költöttek egyszerű műveltségű népek és törzsek — írokézek, újgörögök, lappok, törökök, tatárok, mongolok stb. — nemzeti hangján, s nagy zsenialitásnak tartották, ha valaki egészen beleélte magát ezekbe az idegen erkölcsökbe és e népi szemléletekbe és ennek alapján írja költeményeit. Mármost ha maga a költő tökéletesen bele is dolgozza, bele is éli magát az ilyen idegenszerűségekbe, ezek a művek a közönség számára — amelynek élveznie kell őket — mégis mindig külsőleges dolgok maradnak.

Általában azonban ez a nézet, ha egyoldalúan ragaszkodnak hozzá, megreked a történelmi helyesség és a hűség telje-

sen formális oldalánál, mivel eltekint mind a tartalomtól, annak szubsztanciális fontosságától, mind jelenkori szemléletünk és mai kedélyünk műveltségétől és benső tartalmától. Amde az egyiktől éppoly kevéssé vonatkoztathatunk el, mint a másiktól; ez a két mozzanat egyformán megköveteli a kielégítést, s a történelmi hűség harmadik követelményét egészen más módon kell velük összhangba hoznunk, mint ezt eddig láttuk. Ez átvezet bennünket az igazi objektivitás és szubjektivitás vizsgálatához, amelynek a műalkotás eleget kell, hogy tegyen.

c) A legkézenfekvőbb dolog, amit erről a pontról általánosságban mondhatunk, az, hogy az imént megvizsgált mozzanatok egyike sem nyomulhat előtérbe a többi rovására, nem homályosíthatja el a többit, hogy a pusztán történelmi helyesség a hely, az erkölcsök, a szokások, az intézmények külsőleges dolgaiban a műalkotás alárendelt részét képezi, amelynek szabad utat kell hagynia egy igazi, a műveltség jelene számára is maradandó benső tartalom érdekének.

A valódi ábrázolásmóddal ebben a tekintetben is szembeállíthatjuk a következő relatíve fogyatékos felfogásmódokat.

a) Először ugyanis egy kor sajátságainak ábrázolása lehet egészen hű, pontos, eleven s a jelenlegi közönség számára is teljesen érthető — anélkül azonban, hogy kilépne a próza közönségességéből és önmagábanvéve költőivé válna. Szembeötlő példa erre Goethe *Götz von Berlichingen*-je. Elég, ha mindjárt a kezdeténél felütjük. Egy fogadóban vagyunk a frankóniai Schwarzenbergben. Metzler és Sievers az asztalnál; két lovász a tűznél; fogadós.

Sievers

Hänsel, még egy pohár pálinkát, de istenesen mérjed!

Fogadós

Ugy nyakalod, akár a gödény!

Metzler (halkan Sievershez)

Mesélj még egyszer Berlichingenről; a bambergiek úgy dühöngenek, hogy egész belefeketültek, — stb.

Egy másik példa a harmadik felvonásból

Georg (egy esőcsatornát hoz magával)
Itt az ólom! Ha csak a felével célba találsz, senki sem menekül meg, hogy Őfelségének hírül vihetné: Uram, tönkrevertek bennünket.

Lerse (hasít a csatornából)
Jókora darab!

Georg
Az eső keressen magának más utat! Nem féltem; jó lovas és jó eső áttör mindenen

Lerse (önt)
Tartsd a kanalat. (Az ablakhoz megy.)
Itt ólálkodik egy birodalmi léhűtő a puskájával. Azt hiszik, elfogyott minden lőszerünk. Hadd kóstolja meg a golyót azon melegében, ahogy az üstből kikerült (Tölt)

Georg (leteszi a kanalat)
Hadd lám!

Lerse (lő)
Ott fekszik a veréb. — Stb.

Mindez rendkívül szemléletesen, érthetően ábrázolódik a szituáció és a lovagok jellegzetességében; ennek ellenére ezek a jelenetek rendkívül triviálisak és magukbanvéve prózai jellegűek, mivel azt az egészen közönséges megjelenési módot és objektivitást választják tartalmul és formául, amely mindenesetre mindenkihez közelál. Ugyanez megtalálható Goethének még sok más ifjúkori alkotásában is; ezek a művek elsősorban minden olyan elv ellen irányultak, amely addig szabálynak számított; igazi hatásukat ama közelség révén fejtették ki, amelyben mindent a szemlélet és az érzéklet legnagyobbfokú érthetőségével tárták elénk. De a közelség oly nagy volt, a benső tartalom pedig részben oly csekély, hogy ezek az alkotások éppen ezért triviálissá váltak. Ezt a triviálitást főként drámai műveknél csak előadás közben vesszük észre, mivel a sok előkészület, a kivilágítás, a kiöltözött emberek miatt nyomban a belépésnél olyan hangulatba kerülünk,

hogy valami mást is akarunk látni, mint két parasztot, két lovagot és hozzá egy üveg pálinkát. A *Götz* is kiváltkép olvasmányként vonzó, színpadon nem maradhatott meg sokáig.

β) A másik szempontból egy korábbi mitológia történelmi jellegét, történelmi államberendezések idegen elemeit megismerhetjük és magunkévá tehetjük azáltal, hogy a kor általános műveltsége révén sokféle ismerettel rendelkezünk a multat illetően is. Így például az ókor művészetével és mitológiájával, irodalmával, vallásos kultuszával, szokásaival való megismerkedés mai műveltségünk kiindulópontja: minden gyermek már az iskolából ismeri a görög isteneket, hősöket és történelmi alakokat; ennélfogva a görög világ alakjait és érdekeit, amennyiben a képzeletben sajátunkká váltak, a képzelet talaján is élvezhetjük, és mondanunk sem kell, hogy miért nem juthatunk el ilyen messzire a hindu, az egyiptomi és a skandináv mitológiában. Ezenkívül ezeknek a népeknek vallásos elképzeléseiben létezik az általános, az isten is. Ezeknek az elképzeléseknek meghatározott jellege azonban, a *különös* görög vagy hindu istenségek, ebben a meghatározottságban már nem jelentenek számunkra *igazságot*, nem hiszünk már bennük, és csak fantáziánknak tetszenek. Ezáltal azonban tulajdonképpeni, mélyebb tudatunk számára mindig idegenek maradnak; és mi sem üresebb és hidegebb, mint az, amikor például operákban így kiáltanak fel: *ó istenek!* vagy: *ó Jupiter!* vagy éppen *ó Isis, Osiris!* — végül pedig, ha ehhez még a jóslatok szánalmassága is járul — márpedig az operában ritkán hiányzik a jóslat —, amelyeknek helyére csak most lép igazán a tragédiában a téboly és a jövőbelátás.

Egészen hasonló a helyzet az erkölcsök, törvények stb. egyéb történelmi anyagával. Ez a történelmi elem is *létezik* ugyan, valójában azonban *létezett;* s ha már nincs összefüggésben az élet jelenével, úgy nem a sajátunk, bármilyen jól és pontosan ismerjük is; a mult iránt pedig nem pusztán abból az okból érdeklődünk, mert az egyszer létezett. A történelmi csak akkor a miénk, ha ahhoz a nemzethez tartozik, amelyhez mi tartozunk, vagy ha a jelent általában olyan események sorozatának tekinthetjük, amelyeknek láncolatában az ábrázolt jellemek vagy tettek lényeges láncszemet alkotnak. Mert végső soron ugyanannak a talajnak és népnek puszta összhangja sem elégséges, hanem még saját népünk multjának is közelebbi vonatkozásban kell állnia a mi állapotunkkal, életünkkel és létezésünkkel.

A *Nibelung-énekben* például földrajzilag hazai talajon állunk, de a burgundiak és Etzel király annyira el van szakítva jelenlegi műveltségünk és ennek hazafias érdeke összes viszonylatától, hogy még tanultság nélkül is sokkal otthonosabban érezhetjük magunkat Homéros költeményeiben. Így Klopstockot a hazafiasra törekvő ösztöne sarkallta arra, hogy a skandináv isteneket állítsa a görög mitológia helyébe; azonban Wotan, a Walhalla és Freia puszta nevek maradtak, amelyek mégkevésbbé tartoznak képzeletünkhöz és beszélnek kedélyünkhöz, mint Jupiter és az Olympos.

Ebben a vonatkozásban meg kell értenünk, hogy műalkotásokat nem a tanulmányozás és a tudományosság érdekében kell készíteni; hogy a műalkotások közvetlenül, önmaguk révén megérthetőek és élvezhetőek, hosszadalmas, messzire kiterjedő ismeretek eme kerülőútja nélkül. Mert a művészet nem néhány kiváltkép művelt ember zárt köre számára létezik, hanem a nemzet egészének számára. Ami azonban a műalkotásra nézve érvényes, az alkalmazható az ábrázolt történelmi valóság külső oldalára is. E külső oldalnak számunkra, akik szintén korunkhoz és népünkhöz tartozunk, tisztának és felfoghatónak kell lennie széleskörű tanultság nélkül is, úgyhogy otthonosak lehessünk benne, s ne kelljen előtte mint számunkra idegen és értelmetlen világ előtt megállanunk.

γ) Ezáltal már közelebb jutottunk a multból származó tárgyak objektivitásának és elsajátításának valódi módjához.

αα) Az első, amit itt megemlíthetünk, azokra a valódi nemzeti költeményekre vonatkozik, amelyek kezdettől fogva minden népnél olyan jellegűek, hogy a külső történelmi mozzanat az illető nemzethez már magától hozzátartozott, és számára semmi sem maradt idegen. Így van ez a hindu eposzokkal, a Homéros-költeményekkel és a görögök drámai költészetével. Sophoklés Philoktétést, Antigonét, Aiast, Orestést, Oidipust, karvezetőit és kórusait nem úgy beszélteti, ahogyan azok a maguk korában beszéltek. A spanyolok hasonló módon alkották meg a Cid-románcokat; Tasso a *Megszabadított Jeruzsálem*-ben a katolikus kereszténység általános ügyét énekelte meg; Camoens, a portugál költő, a keletindiai tengeri útnak és a Jóreménységfokának felfedezését, a tengeri hősök végtelenül fontos tetteit írja le, s e tettek — saját nemzetének tettei voltak; Shakespeare saját hazájának tragikus történetét dramatizálta, — s még Voltaire is megírta *Henriade*-

ját. Végül azonban mi, németek is elálltunk attól, hogy olyan távoli történeteket, amelyeknek már semmiféle nemzeti érdekük sincsen számunkra, nemzeti epikai költeményekké dolgozzuk fel. Bodmer *Noachide*-ja és Klopstock *Messiás*-a éppúgy divatból keletkezett, ahogyan azt a nézetet sem tekintik már érvényesnek, hogy egy nemzet dicsőségére szolgál, ha megvan a maga Homérosa, továbbá Pindarosa, Sophoklése stb. is. E bibliai történetek ugyan az Ó- és Újtestamentumban való járatosság révén közelebb állnak képzeletünkhöz; ámde a szokások stb. történelmi jellege számunkra mindig a tudományosság idegen dolga marad csupán, s tulajdonkép csak azoknak az eseményeknek és jellemeknek prózai szálai ismeretesek előttünk, amelyeket a feldolgozás inkább csak új szólamokba öltöztetett, — úgyhogy ebben a vonatkozásban puszta kiagyalást érzünk.

ββ) Mármost azonban a művészet nem korlátozódhat csupán hazai tárgyakra; s valóban, minél inkább érintkezésbe kerülnek egymással a népek, a művészet annál inkább kölcsönözheti tárgyát valamennyi nemzettől és valamennyi évszázadból. Ha ez megtörténik, nem kell zsenialitásnak tartanunk, ha a költő teljesen beleéli magát idegen korokba, hanem annyira háttérbe kell szorulnia a történelmi külső mozzanatoknak, hogy az az emberi, az általános jelentéktelen járulékává váljék. Ilymódon például már a középkor kölcsönvette ugyan az ókor művészeti tárgyait, de saját korának benső tartalmát vetítette belé, s — természetesen megint csak végletes módon — nem hagyott meg mást, mint Nagy Sándor, vagy Aeneas és Octavianus császár puszta nevét.

A közvetlen érthetőség a legelső dolog, s az is marad; s valóban, minden nemzet érvényesítette magát abban, ami mint műalkotás tetszeni kívánt, mivel otthonos, eleven és jelenlévő akart lenni benne. Ebben az önálló nemzeti érzületben dolgozta ki Calderon *Zenóbiá*-ját és *Semiramis*-át; Shakespeare pedig angol nemzeti jelleget tudott bevésni a legkülönbözőbb tárgyakba, bár a lényeges alapvonások szerint sokkal mélyebben meg tudta őrizni idegen nemzetek — például a rómaiak — történelmi jellegzetességét is, mint a spanyolok. Maguk a görög tragédiaírók is szem előtt tartották koruknak és annak a városnak jelenét, amelyben éltek. Az *Oidipus Kolonosban* például nemcsak a hely szempontjából van közelebbi vonatkozásban Athénnel, hanem azáltal is, hogy Kolonosnak Oidipus halála után Athén számára szent

hellyé kellett válnia. Más vonatkozásban Aiskhylos Eumenidái is közelebbi, hazai érdeket jelentenek az athéniek számára az Areiopagos határozata révén. Viszont a görög mitológia, bármilyen sokszor, újra meg újra felhasználták is a művészetek és tudományok renaissance-a óta, a modern népeknél sohasem honosodott meg teljesen, s többé-kevésbbé hideg maradt még a képzőművészetekben és még inkább költészetben történt széleskörű elterjedése ellenére is. Napjainkban például senkinek sem támadna az az ötlete, hogy költeményt írjon Venushoz, Jupiterhez vagy Pallashoz. A szobrászat ugyan még mindig nem tud meglenni a görög istenek nélkül; de ábrázolásai éppen ezért legnagyobbrészt csak műértők, tudósok, a legműveltebb emberek szűk köre számára megközelíthetőek és érthetőek. Hasonló értelemben Goethe nem sajnálta a fáradságot, hogy Philostratés festményeit alapos megszívlelés és utánzás céljából megismertesse a festőkkel, de nem ért el nagy eredményt; az ilyen antik tárgyak a maguk antik jelenében és valóságában a modern közönség, a modern festők számára mindig idegenek maradnak. Viszont magának Goethének sokkal mélyebb szellemben sikerült az, hogy *Nyugat-keleti diván* (Westöstlicher Divan) című művével még szabad bensejének későbbi éveiben a Keletet belevonja mai költészetünkbe s mai szemléletünk sajátjává tegye. Ennél az elsajátításnál tudta ugyan magáról, hogy nyugati ember s német, s így a keleti alaphangot a szituációk és viszonyok nyugati jellegzetessége szempontjából ütötte ugyan meg, ugyanakkor azonban a legteljesebb mértékben igazságot szolgáltatott mai tudatunk és saját egyénisége számára is. Ilyen módon a művésznek szabad tárgyát messzi éghajlat alól, elmult korokból és idegen népektől kölcsönöznie, s nagyjában és egészében a mitológiát, a mitológia történelmi alakjának erkölcseit és intézményeit is meg szabad őriznie, ugyanakkor azonban ezeket az alakokat csak ábrázolásának kereteként használhatja fel, viszont a bensőt olyan módon kell egybehangolnia a jelen lényegi, mélyebb tudatával, amelyre mindmáig Goethe *Iphigéniá*-ja a legcsodálatraméltóbb példa.

Az ilyen átalakulást illetően az egyes művészeteknek ismét egészen különböző a helyzetük. A lírának, például a szerelmi költeményeknek a legkevésbbé van szükségük a külsőleges, történelmileg pontosan leírt környezetre, mivel a líra számára az érzés, a kedély indulata a fő-dolog. Magáról Lauráról Petrarca szonettjei révén például szerfelett keveset tudunk

meg ebben a vonatkozásban, jóformán csak a nevét, s ez is éppúgy lehetne egy másik; a helyet stb. illetően csak a legáltalánosabb van megadva, a vaucluse-i forrás és hasonló. Az epikus költészet viszont a legnagyobb kidolgozottságot követeli meg, amelyet — ha tiszta és érthető — szívesen elfogadunk a történelmi külsőlegességek tekintetében is. A drámai művészet számára ezek a külső oldalak a legveszedelmesebb akadályok, kiváltképp a színházi előadásnál, ahol minden szó közvetlenül nekünk szól, minden elevenen érzéki szemléletünk elé tárul, s így azt akarjuk, hogy közvetlenül ismerősek és járatosak legyünk benne. Ennélfogva itt a történelmi külső valóság ábrázolásának legtöbbször alárendeltnek és puszta keretnek kell maradnia; ugyanannak a viszonynak kell megmaradnia, amelyet a szerelmi költeményekben találunk, ahol a szeretett nő neve — jóllehet teljes rokonszenvet érezhetünk a kifejezett érzés és kifejezésének módja iránt — saját kedvesünk számára idegen. Ezen a téren mit sem számít az, hogy a tudósok nem érzik megfelelőnek az erkölcsök, a műveltségi fok, az érzések leírását. Shakespeare történelmi színműveiben például sok olyan dolog van, ami idegen marad számunkra és kevéssé tud érdekelni bennünket. Az olvasásnál ugyan még csak megbékélünk vele, a színházban azonban nem. A kritikusok és műértők azt hiszik, hogy az ilyen történelmi „kincsek"-nek miattuk kell ábrázolódniok, s aztán átkozódnak a közönség silány, elfajult ízlése miatt, ha az nem titkolja unalmát az ilyen részeknél; a műalkotás és közvetlen élvezete azonban nem a műértők és tudósok számára van, hanem a közönség számára; s a kritikusoknak nem szükéges az előkelőt játszaniok, mert ők is hozzátartoznak a közönséghez, s nekik sem lehet komoly érdekük a szabatosság a történelmi egyediségekben. Ebben az értelemben most az angolok a shakespeare-i színdarabokból csak azokat a jeleneteket mutatják be, amelyek magán- és magáértvalóságuk szerint kitűnőek és önmaguktól érthetőek, mivel ők nem rendelkeznek a mi esztétikusaink kicsinyes aprólékoskodásaival, akik a nép szeme elé akarnak tárni minden olyan idegenné vált külsőlegességet, amely iránt nem érdeklődhetünk már. Ezért minden népnek joga van, hogy megkívánja az átdolgozást, ha idegen drámai műveket színre alkalmaznak. A legkitűnőbb műnek is átdolgozásra van *szüksége* ebben a tekintetben. Mondhatnók ugyan, hogy az igazán kitűnő minden kor számára kitűnő, a műalkotásnak azonban van egy időbeli, mulandó mozzanata is, s ez

az a mozzanat, amelyet át kell alakítani. Mert a szép — mások számára jelenik meg s azoknak, akik számára megjelenik, otthonosnak kell lenniök a megjelenés e külső mozzanatában.

Ebben az elsajátításban rejlik mármost mindannak az alapja és mentsége, amit a művészetben *anakronizmusoknak* nevezhetünk, s amit rendszerint nagy hibaként szoktak felróni a művészeknek. Az ilyen anakronizmusokhoz tartoznak mindenekelőtt a pusztán külsőlegességek. Számunkra azonban közömbös, ha például Falstaff pisztolyokról beszél. Roszszabbá válik a helyzet akkor, amikor Orpheus kezében hegedűvel lép fel, mivel ott túlságosan szembeszökő a mitikus kor és az ilyen modern hangszer között fennálló ellentmondás, amely hangszerről mindenki tudja, hogy ebben az időben nem ismerték még. Ezért most például a színielőadásokon is bámulatosan vigyáznak az ilyen dolgokra és az igazgatóságok az öltözet és a rendezés terén sokat adnak a történelmi hűségre, ahogyan például *Az orleánsi szűz*-ben (Jungfrau von Orleans) is sok fáradságba került ebből a szempontból a körmenet, — oly fáradságba, amely azonban a legtöbb esetben hiábavaló, mivel csak a relatívra és a közömbösre vonatkozik. Az anakronizmusok jelentősebb fajtája ugyanis nem a viseletben és más hasonló külsőlegességben áll, hanem abban, hogy a műalkotásban szereplő személyek úgy fejezik ki magukat, olyan érzéseket és elképzeléseket nyilvánítanak ki, olyan reflexiókat végeznek, olyan cselekedeteket követnek el, amelyekre koruk és műveltségi fokuk, vallásuk és világnézetük szerint képtelenek volnának. Az anakronizmus e fajtájára rendszerint a természetesség kategóriáját alkalmazzák, s úgy vélik, hogy természetellenes az, ha az ábrázolt jellemek nem úgy beszélnek és cselekszenek, mint ahogy a maguk korában beszélnének és cselekednének. Az ilyen természetesség követelménye azonban, ha egyoldalúan ragaszkodnak hozzá, fonákságokhoz vezet. Mert a művésznek, ha az emberi kedélyt írja le annak indulataival és magábanvéve szubsztanciális szenvedélyeivel, ezt az individualitás minden megőrzése mellett sem kell úgy leírnia, ahogyan ezek az indulatok és szenvedélyek a közönséges életben mindennap előfordulnak, mivel a művésznek minden pátoszt a magának feltétlenül megfelelő megjelenésben kell csupán feltárnia. Egyedül azért művész, hogy az igazit ismerje, és igazi formájában szemléletünk és érzékletünk elé tárja. Ennél a kifejezésnél ezért figyelembe kell vennie a maga kora, nyelve stb. mindenkori műveltségét. A trójai

háború korában a kifejezésmód és az egész életmód éppoly kevéssé volt annyira kiművelt, amennyire az *Iliasban* láthatjuk, miként a néptömegeknek és a görög királyi családok kimagasló alakjainak nem volt olyan kiművelt szemlélet- és kifejezésmódjuk, ahogyan ezt Aiskhylos vagy Sophoklés tökéletes szépségeinél megcsodálhatjuk. Az úgynevezett természetesség ilyen megsértése a művészet számára *szükségszerű anakronizmus.* Az ábrázolt jelenség benső szubsztanciája ugyanaz marad, a fejlődő műveltség azonban ennek a szubsztanciális elemnek ábrázolásában és kifejtésében átalakítást tesz szükségessé e szubsztanciális elem kifejezését és alakját illetően. Teljesen másként jelentkezik viszont ez az átdolgozás akkor, ha a vallási és erkölcsi tudat *későbbi* fejlődésének szemléleteit és képzeteit olyan korra vagy nemzetre viszik át, amelynek egész világnézete *ellentmond* az ilyen új képzeteknek. Így a keresztény vallás az erkölcsinek olyan kategóriáit hívta létre amelyek a görögök számára teljesen idegenek voltak. Például csak a modern korhoz tartozik a lelkiismeret benső reflexiója annak eldöntésekor, hogy mi jó és mi rossz, a lelkiismeretfurdalás és a bűnbánat; a hősi jellem mit sem tud a bűnbánat következetlenségéről; amit tett, azt megtette. Orestés nem bánja az anyagyilkosságot; a fúriák üldözik ugyan, de az Eumenidák ugyanakkor általános hatalmakként és nem Orestés csak szubjektív lelkiismeretének benső mardosásaiként ábrázolódnak. A költőnek ismernie kell a kornak és a népnek ezt a szubsztanciális magvát, és csak akkor követ el magasabbfokú anakronizmust, ha ebbe a legbenső középpontba ellentétes és ellentmondó mozzanatot vetít. Ebben a tekintetben tehát a művésztől meg kell kívánnunk, hogy beleélje magát az elmult korok és idegen népek szellemébe, mert ez a szubsztanciális elem, ha valódi jellegű, minden kor számára tiszta marad: az a törekvés azonban, hogy az ókor rozsdájában való pusztán külső megjelenés partikuláris meghatározottságát az egyedi minden szabatosságával utánozzák, — mindössze gyermekded tudálékosság egy még csak külsőleges cél érdekében. Habár ebből a szempontból is általános helyesség kívánatos; ettől a helyességtől azonban nem szabad elrabolni azt a jogot, hogy a költészet és az igazság között lebeghessen.

γγ) Ezzel eljutottunk egy kor idegenszerű és külső volta elsajátításának igazi módjához, a műalkotás *igazi objektivitásához.* A műalkotásnak fel kell fednie előttünk a szellem és

az akarat magasabbrendű érdekeit, az önmagábanvéve emberit és hatalmasat, a kedély igazi mélységeit; s a fő dolog, amiről lényegében szó van, az, hogy ennek a benső hatalomnak át kell csillognia minden külsőlegességen, alaphangjával át kell hangzania minden más zajon. Az igazi objektivitás tehát a *pátoszt* tárja fel előttünk, egy szituáció szubsztanciális benső tartalmát, s a gazdag, hatalmas individualitást, amelyben a szellem szubsztanciális mozzanatai elevenek, realitáshoz és megnyilvánuláshoz jutnak. Az ilyen benső tartalom számára aztán vele egybehangolt, önmagáértvéve érthető körülhatárolást és meghatározott valóságot kell követelnünk. Ha ilyen benső tartalmat találtak és azt az eszmény elve szerint kibontakoztatták, akkor a műalkotás magán- és magáértvalósága szerint objektív, — akár helyes történelmileg a külsőlegesen létező egyedi, akár nem. Ekkor aztán a műalkotás igazi szubjektivitásunkhoz beszél, s tulajdonunkká válik. Mert veheti ugyan közelebbi alakjának tárgyát a rég tovatűnt időkből, — a maradandó alap az emberi szellem, amely igazán maradandó és általában hatalmas; hatását pedig nem tévesztheti el, mivel *ez* az objektivitás — egyben saját bensőnk tartalma és beteljesedése. A pusztán történelmi külső viszont múlandó mozzanat; e mozzanattal igyekeznünk kell megbékülni az időben távoleső műalkotásoknál, s még saját korunk műalkotásainál is tudnunk kell szemet hunyni felette. Így Dávid zsoltárai, amelyek az Urat mindenhatósága jóságában és haragjában ragyogóan ünneplik, valamint a próféták mély fájdalma Babylon és Sion miatt még ma is megfelelő és jelenvaló számunkra; s még az olyan morál is, amilyet Sarastro énekel a *Varázsfuvolá*-ban, mindenkinek tetszeni fog, még az egyiptomiaknak is, dallamainak benső lényege és szelleme miatt.

A műalkotás ilyen objektivitásával szemben ennélfogva a szubjektumnak is le kell mondania arról a hamis követelésről, hogy találkozni akarjon saját, pusztán szubjektív partikularitásaival és sajátosságaival. Mikor a *Tell Vilmost* (Wilhelm Tell) Weimarban először bemutatták, egyetlen svájci sem volt megelégedve vele; ehhez hasonlóan némely ember még a szerelem legszebb énekeiben sem ismerte fel saját érzéseit, s ezért az ábrázolást éppoly hamisnak tartotta, mint mások, akik csak regényekből ismerték a szerelmet, s úgy gondolták, hogy a valóságban senki sem lesz szerelmes, mielőtt magában és maga körül teljesen meg nem találja ugyanazokat az érzéseket és szituációkat

C) A művész

Az *Esztétikának* ebben az első részében megvizsgáltuk először a szép általános *eszméjét*, majd ennek fogyatékos létezését a *természet* szépségében, hogy ezzel eljussunk az *eszményhez*, mint a szép adekvát valóságához. Az eszményt először ismét csak a maga *általános* fogalma szerint fejtettük ki, amely *másodszor* elvezetett bennünket az eszmény *meghatározott* ábrázolásmódjához. Mivel azonban a műalkotás a szellemből származik, szubjektív termelő tevékenységre van szüksége, amelyből keletkezik, s amelynek produktumaként más számára, a közönség szemlélete és érzése számára létezik. A szubjektív alkotó tevékenység a művész fantáziája; ezért az eszmény *harmadik* oldalanként a műalkotást abból a szempontból kell megvizsgálnunk, hogy miként tartozik ahhoz a szubjektív bensőhöz, amelynek termékeként még nem jött a világra, hanem csak a *teremtő szubjektivitásban*, a művész zsenijében és tehetségében öltött alakot. Ámde ezt az oldalt tulajdonképpen csak azért kell megemlítenünk, hogy elmondhassuk róla: a filozófiai vizsgálat köréből ki van rekesztve, vagy csak kevés általános meghatározással szolgál; habár gyakran felvetődő kérdés, hogy honnan veszi a művész a koncepció és a megvalósítás adományát és képességét, hogyan hozza létre a műalkotást. Mintha receptet, előírást adhatnának arra nézve, — ahogy ezt meg is teszik —, milyen körülmények közé és milyen állapotokba kell kerülnünk, hogy hasonlót alkossunk. Így kérdezte meg d'Este bíboros Ariostót *Őrjöngő Roland*-járól (Orlando Furioso): Lodovico mester, honnan vetted ezt az egész átkozott históriát? Mikor Rafaelt hasonló módon megkérdezték, egy ismert levelében azt válaszolta, hogy bizonyos ideára törekszik.

A művészeti tevékenység közelebbi vonatkozásait három szempont szerint vizsgálhatjuk:

Először megállapítjuk a művészi *zseni* és ennek *ihletettsége* fogalmát,

másodszor beszélünk ennek a teremtő tevékenységnek *objektivitásáról*,

harmadszor pedig igyekszünk kideríteni az igazi *eredetiség* jellegét.

1. *Fantázia, zseni és ihlet*

A zseni kérdésének tárgyalásánál nyomban a zseni közelebbi meghatározása vetődik fel, mivel a „zseni" egészen

általános kifejezés, amelyet nemcsak a művésszel kapcsolatban, hanem a nagy hadvezéreket és királyokat, valamint a tudomány hőseit illetően is használunk. Itt ismét három mozzanatot különböztetünk meg.

a) *A fantázia*

Ami először a művészi alkotásra való *általános* képességet illeti, — ha már egyszer képességről kell beszélnünk —, a *fantáziát* jelölhetjük meg ilyen szembeszökően művészi képességként. Vigyáznunk kell viszont arra, hogy a fantáziát ne tévesszük össze a pusztán passzív *képzelőerővel.* A fantázia teremtő.

a) Ehhez a teremtő tevékenységhez mindenekelőtt hozzátartozik annak tehetsége és érzéke, hogy *megragadja a valóságot* és annak alakjait, hogy a figyelmes hallás és látás révén a *meglévő* legkülönfélébb képeit a szellembe vésse, — valamint hozzátartozik e sokalakú képek tarka világát megőrző *emlékezet.* A művész ennélfogva ebből a szempontból nincs olyan képzelődésekre ráutalva, amelyeket maga agyal ki, hanem a lapos, állítólagos eszményeit elhagyva a valóság felé kell fordulnia. Az eszményi kezdet a művészetben és a költészetben mindig szerfelett gyanús, mert a művésznek az élet bőségéből, nem pedig absztrakt általánosságok bőségéből kell alkotnia, lévén az alkotás eleme a művészetben — eltérően a filozófiától — nem a gondolat, hanem a valóságos külső alak. A művésznek ezért ebben az elemben kell élnie és otthonossá válnia; sokat kell látnia, hallania, sok mindent kell magában megőriznie, ahogy általában a nagy egyéniségek csaknem mindig kitűnnek nagy emlékezőtehetségükkel. Mert ami az embert érdekli, azt megtartja; a mély szellem számtalan tárgyra kiterjeszti érdeklődési körét. Goethe például így kezdte működését, és szemléleteinek körét egész életén át egyre jobban szélesbítette. Ez a tehetség és ez az érdeklődés tehát, amely a valóságot a maga reális alakjában határozottan felfogja és a látottat rögzíti, a legelső követelmény. A külső alakok alapos ismeretét mármost össze kell kapcsolni az emberi *benső*ben, a kedély szenvedélyeiben és az emberi szív valamennyi céljában való jártassággal; s ehhez a kettős tudáshoz csatlakoznia kell ama mód ismeretének, hogy a szellem *benseje* hogyan fejlődik ki a *realitásban,* s hogyan csillog át a realitás külsőlegességén.

β) Másodszor azonban a fantázia nem áll meg a külső és benső valóságnak ennél a puszta felvételénél, mivel az eszményi műalkotás nemcsupán a benső szellemnek a külső alakok realitásában történő megjelenése, hanem a valóságos létezés magán- és magáértvalósága szerint léttel biró igazsága és észszerűsége az, aminek külső megjelenést kell kapnia. A művész által választott, meghatározott tárgy ilyen *észszerűségének* nemcsak a művész tudatában kell jelen lennie, nemcsak a művészt kell indulatba hoznia, hanem a művésznek a lényegit és az igazit teljes szélességében és teljes mélységében át kell világítania. Mert átgondolás nélkül az ember nem tudatosítja azt, ami benne van; s ezért minden nagy műalkotáson észrevesszük, hogy a művész az anyagot minden irányban hosszasan és mélyen megfontolta, átgondolta. A fantázia könnyelmű csapongásából jelentős alkotás nem jön létre. Ezzel azonban nem mondjuk azt, hogy az összes dolgok igaziságát, ami a vallásnak éppúgy, mint a filozófiának általános alapja, a művésznek *filozófiai* gondolatok formájában kell megragadnia. Filozófiára nincs szüksége, s ha filozófiai módon gondolkodik, úgy ezzel a tudás formáját illetően a művészettel éppen ellenkező működést fejt ki. Mert a fantázia feladata mindössze annyi, hogy a benső észszerűséget konkrét alakban és individuális valóságban tudatosítsa, nem pedig általános tételek és képzetek formájában. Ami tehát a művészben él és forrong, azt azokban a formákban és jelenségekben kell ábrázolnia, amelyeknek képét és alakját felvette magába; mivel ezeket csak annyiban tudja a maga céljainak alávetni, amennyiben ezek a maguk részéről is képessé válnak arra, hogy az önmagábanvaló igazit felvegyék és tökéletesen kifejezzék. — Az észszerű tartalom és a reális alak ilyen egybekovácsolásánál a művésznek egyrészt az értelem éber józanságát, másrészt a kedély és az átlelkesülő érzés mélységét kell segítségül hívnia. Ezért ízetlenség azt gondolni, hogy olyan költemények, mint a homérosi, álom közben keletkeznek a költőben. Józanság, elválasztás, megkülönböztetés nélkül a művész semilyen megformálandó benső tartalmon nem képes úrrá lenni; s ostobaság azt hinni, hogy a valódi művész nem tudja, mit csinál. Ugyanígy szükséges számára a kedély összpontosítása is.

γ) Ez az érzés ugyanis az egészet áthatja és átlelkesíti; a művész ennek az érzésnek révén tárgyával és annak alakjával mint legsajátabb Én-jével, mint önmaga legbenső tulaj-

donával, mint *szubjektummal* rendelkezik. Mert a képszerű szemléltetés a külsőlegességhez idegenít el minden benső tartalmat, és csak az érzés tartja azt szubjektív egységben saját benső Én-jével. Ebből a szempontból a művésznek nemcsak sokat kell látnia a világban, nemcsak meg kell ismernie a világ külső és benső jelenségeit, hanem sok és nagy szenvedélyen kell átmennie élete folyamán, szellemének, szívének mélyen meghatottnak és megindultnak kell lennie, sokat kell átélnie, mielőtt képes lenne konkrét jelenségekké alakítani az élet valódi mélységeit. Ezért a géniusz az ifjúkorban tör elő, ahogyan ez Goethe és Schiller esetében történt, de csak a férfi- és az aggkor hozhatja létre a műalkotás valódi érettségét

b) *A tehetség és a zseni*

Mármost a fantáziának ez az alkotó tevékenysége, amelynek segítségével a művész a magán- és magáértvalósága szerint észszerűt önmagában, tulajdon műveként reális alakka dolgozza, — ez az, amit zseninek, tehetségnek stb. neveznek.

a) Ezért az imént megvizsgáltuk azt is, hogy milyen mozzanatok tartoznak a zsenihez. A zseni — *általános* képesség igazi műalkotások produkálására, valamint ennek a produkálásnak kialakítása és működésbe-hozása. Ugyanakkor ez a képesség és energia is csak *szubjektíven* létezik, mivel szellemi produkálásra csak olyan öntudatos szubjektum képes, amely célul tűzi ki az ilyen alkotást. Közelebbről azonban határozott különbséget szoktunk tenni *géniusz* és *tehetség* között. És valóban, a kettő nem közvetlenül azonos, bár a tökéletes művészi alkotáshoz azonosságuk szükségszerű. A művészet ugyanis, amennyiben általában individualizáltan és termékei reális és valóságos jelenségeihez kell lépnie, e megvalósítás *különös* módjaihoz is megkülönböztett, *különös* képességeket kíván. Az ilyen képességet tehetségnek nevezhetjük, ahogyan az egyik embernek a tökéletes hegedűjátékhoz, a másiknak az énekléshez van tehetsége, és így tovább. A puszta tehetség azonban a művészetnek csak ilyen egészen elszigetelt területén alkothat valamit, de hogy önmagábanvéve tökéletes legyen, ez újra csak megköveteli az általános művészeti képességet és átlelkesítést, amellyel egyedül a géniusz rendelkezik. A tehetség géniusz nélkül ezért nem igen jut túl a külső ügyességen.

β) Mármost rendszerint azt mondják, hogy a tehetségnek és a zseninek az emberben *veleszületettnek* kell lennie. Ebben is van helyes mozzanat, bár más vonatkozásban ez az állítás hamis. Mert az ember, mint ember például, vallásra, gondolkodásra, tudományra is született, vagyis *mint ember*, képes arra, hogy tudatot szerezzen Istenről és eljusson a gondolati megismeréshez. Ehhez csupán általában a születés és nevelés, a művelődés, a szorgalom stb. szükséges. A művészettel viszont másképp vagyunk; ez olyan *sajátságos* hajlamot kíván meg, amelybe lényegesen belejátszik egy természeti mozzanat is. Ahogyan ugyanis maga a szépség az érzékiben és a valóságosban realizált eszme, s a műalkotás a szellemit a létezés közvetlenségében láttatja és hallatja, — úgy a művésznek sem a gondolkodás kizárólag szellemi formájában, hanem a szemléleten és az érzékleten belül, s közelebbről egy érzéki anyagra való vonatkozásban, ennek elemében kell alakítania. Ennélfogva ez a művészi alkotás éppúgy magába zárja a közvetlenség és természetesség mozzanatát, mint általában a művészet, — s ez az a mozzanat, amit a szubjektum nem hozhat létre önmagában, amit mint közvetlenül adottat készen kell találnia magában. Egyedül ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a zseninek és a tehetségnek veleszületettnek kell lennie.

Ehhez hasonlóan a különböző művészetek is többékevésbbé nemzeti jellegűek, s összefüggésben állnak a nép természeti oldalával. Az olaszoknak például csaknem természetükből eredően hajlamuk van az énekhez és dallamhoz, az északi népeknél viszont, habár nagy sikerrel, szorgalmasan dolgoznak a zenei műveltség érdekében, a zene és az opera éppoly kevéssé honosodott meg, mint a narancsfa. A görögök alkották az epikai költészet legszebb műveit, mindenekelőtt pedig a tökéletes szobrokat. A rómaiak viszont tulajdonképpeni értelemben vett önálló művészettel nem foglalkoztak, s a művészetet Görögországból kellett átültetniök saját földjükre; ezért legáltalánosabban a költészet terjedt el, mivel benne az érzéki anyag és ennek megformálása a legkevesebb követelményt támasztja. A költészeten belül leginkább a népdal nemzeti és ez kapcsolódik legjobban a természetesség mozzanatához, minek következtében a népdal csekély szellemi műveltséggel rendelkező korokban is megtalálható és leginkább megőrzi a természetiség elfogulatlanságát. Goethe például a költészet valamennyi formájában és fajtájában alkotott;

első dalai azonban a legbensőségesebbek és legspontánabbak. A népdalokhoz elegendő a kulturális fejlettség alacsony foka is. Az újgörögök például ma is költő, éneklő nép. A ma vagy tegnap történt vitézi tett, a haláleset, ennek különös körülményei, a temetés, minden egyes szerelmi kaland, a török elnyomás egyes részletei — minden dallá válik náluk; sok példánk van arra, hogy gyakran a vereség napján már dalokat énekeltek az újonnan megvívandó győzelemre. Fauriel például kiadta az újgörög dalok gyűjteményét; ezek a dalok részben asszonyok, dajkák, kislányok ajkáról származnak, akik nem győztek eléggé csodálkozni azon, hogy dalaik bámulatba ejtették Faurielt. Ilymódon a művészet és termelésének meghatározott módja összefügg a népek meghatározott nemzeti jellegével. Így például különösen Olaszországban terjedtek el az improvizációk és itt csodálatraméltó tehetséggel rendelkeznek. Az olasz még ma is ötfelvonásos drámát rögtönöz, amelyet nem könyvből tanult be, s amelyben minden az emberi szenvedélyek és szituációk ismeretéből és mély ihletből származik. Mikor például egy szegény improvizáló hosszas verselés után körüljárt, hogy a körülállóktól pénzt gyüjtsön egy rossz kalapba, annyira tűzben volt még, hogy nem tudta abbahagyni a deklamálást, addig gesztikulált és hadonászott, míg végül kiszórta összekoldult pénzét.

γ) Mivel a zseni magában foglalja a természetességnek ezt a mozzanatát, *harmadszor* hozzátartozik a benső alkotásnak, és bizonyos művészeteket illetően a külső technikai ügyességnek könnyedsége. Ezzel kapcsolatban sokat beszélnek például egy költőnél a versmérték és a rím bilincséről, vagy festőnél különféle nehézségekről, amelyeket a színezés, a színek ismerete, a fény és az árnyék stb. gördít a tárgy kiválasztásának és kidolgozásának útjába. Mindenesetre valamennyi művészethez hosszas stúdium tartozik, kitartó szorgalom, sokoldalúan kiművelt ügyesség; de minél nagyobb és gazdagabb a tehetség és a zseni, annál kevésbbé tud erről a vesződségről az ilyen — az alkotás számára szükségszerű — ügyességek megszerzésében. Mert a valódi művészt *természetes* ösztöne és közvetlen szükséglete készteti arra, hogy mindazt, amivel érzékletében és képzetében rendelkezik, nyomban alakba öntse. Ez az alakításmód a *művész* érzéklésének és szemléletének módja, amelyet önmaga kifejezésének tulajdonképpeni, számára megfelelő szerveként önmagában megtalál. Egy muzsikus például csak dallamokban tudja kifejezni lelkének legmélyét,

mindazt, ami forrong benne; s amit érez, az közvetlenül dallammá válik, ahogyan a festő számára alakká és színné, a költő számára pedig a képzetek költészetté lesznek, amelyet alkotása szépcsengésű szavakba önt. S az alakításnak ezzel a tehetségével nem csupán mint elméleti elképzeléssel, képzelőerővel és érzéssel rendelkezik, hanem mint egyszerre közvetlen és gyakorlati érzéssel, vagyis a valóságos kidolgozás tehetségével. A két mozzanat a valódi művészben egybekapcsolódik. Mindaz, ami fantáziájában él, mintegy az ujjaiba szökik, — ahogyan ki kell mondanunk azt, amit gondolunk, vagy ahogyan legbensőbb gondolataink, képzeteink és érzéseink közvetlenül meglátszanak mozgásunkon és hanglejtésünkön. A valódi géniusz kezdettől fogva könnyen elsajátította a technikai kivitelezésnek ezt a külső oldalát, s annyira igájába hajtotta még a legszegényesebb és látszólag formálhatatlan anyagot is, hogy az rákényszerült a fantázia benső alakjainak felvételére és ábrázolására. Ami ilyen módon közvetlenül magában rejlik, azt a művésznek tökéletes ügyességgé kell begyakorolnia ugyan; viszont a közvetlen kidolgozás lehetőségének, mint természeti tehetségnek is benne kell lennie, különben a pusztán betanult ügyességet sohasem változtatja magábanvéve eleven műalkotássá. A két mozzanat, a benső alkotás és annak realizálása, a művészet fogalmának megfelelően kéz a kézben halad.

c) *Az ihlet*

Ha a fantázia és a technikai kidolgozás tevékenységét mármost a művész állapotaként, magáértvéve vizsgáljuk, akkor ez az, amit harmadszor *ihletnek* szoktak nevezni.

a) Az ihletet illetően először is felmerül *keletkezése* módjának kérdése, amelynek tekintetében különféle elképzelések terjedtek el.

aa) Először, amennyiben a zseniben általában a szellemi és a természeti a legszorosabb összefüggésben van, azt hiszik, hogy az ihlet főként *érzéki* ösztönzés révén jöhet létre. De a vér forrósága egyedül nem segít; a pezsgő még nem hoz létre költészetet; Marmontel meséli, hogy Champagne-ban egy pincében hatezer palack pezsgőt látott maga előtt, mégsem keletkeztek költői érzései. Ugyanígy a legnagyobb zseni is reggeltől-estig heverhet a zöld pázsiton, míg a lengő szellő fujdogál, s nézheti az eget, mégsem érinti meg az ihlet enyhe fuvallata.

ββ) Megfordítva: az ihletet pusztán *szellemi szándék* sem teremtheti meg az alkotáshoz. Aki pusztán felteszi magában, hogy ihletett lesz, mert verset akar költeni, képet festeni, dallamot szerezni anélkül, hogy eleven ösztönzésül valamiféle benső tartalmat hordozna magában, és csupán tárgy után keresgél itt-ott, az a puszta szándék alapján, minden tehetség ellenére sem lesz képes arra, hogy szép koncepciói támadjanak, vagy hogy kiváló műalkotást hozzon létre. Valódi ihletet nem teremt sem a csak-érzéki ösztönzés, sem a puszta akarat és elhatározás; és az ilyen eszközök alkalmazása csak azt bizonyítja, hogy a kedély és a fantázia még nem tartalmaz igazi érdeket. Ha viszont a művészi hajlam iránya helyes, akkor ez az érdek már előzetesen egy meghatározott tárgyra és benső tartalomra összpontosul és rögzíti azt.

γγ) Az igazi ihlet ennélfogva valamely meghatározott tartalmon lobban lángra, amelyet a fantázia művészi kifejezés végett megragad; az ihlet ennek a tevékeny kialakításnak állapota, mind a szubjektív bensőben, mind a műalkotás objektív kidolgozásában; mert mindkét tevékenység számára szükséges ihlet. Itt újból felvethető a kérdés: hogyan kell a művész elé kerülnie az ilyen tárgynak, hogy megihlesse őt? Erről is többféle vélemény van. Egyfelől ugyanis elég gyakran annak a követelésével találkozunk, hogy a művésznek csupán önmagából kell merítenie a maga tárgyát. Mindenesetre ez történik, ha a költő „úgy énekel, mint a lombok közt fészkelő madár". Ebben az esetben saját vidámsága az indíték, amely vígság egyben bensejéből tárgyul és tartalmul kínálkozhat, mivel saját derűjének élvezéseként nyilvánul meg. Ez aztán „a dal, mely szívből tör elő, mely gazdagon jutalmaz." Másfelől azonban gyakran a legnagyobb műalkotások egészen külsőleges ösztönzésre jöttek létre. Pindaros ódái például gyakran rendelésre keletkeztek; ugyanígy a művészek számára számtalan esetben megadták az épületek és festmények célját és tárgyát, s a művészek mégis tudtak lelkesedni értük. Sőt: a művészek gyakran panaszkodnak, hogy nincs tárgyuk, amelyet feldolgozhatnának. Az ilyen külsőlegesség és ennek ösztönzése az alkotásra itt a természetesség és a közvetlenség mozzanata, amely hozzátartozik a tehetség fogalmához, s amelynek ezért az ihlet kezdete tekintetében is meg kell mutatkoznia. A művész helyzete ebből a szempontból olyan természetű, hogy éppen mint *természetes* tehetség egy *készen-*

talált, megadott tárggyal lép viszonyba; valamilyen külső ösztönzés, esemény, vagy mint Shakespeare, mondák, régi balladák, novellák, krónikák révén felszólítva érzi magát arra, hogy ezt a tárgyat megformája, s általában rá irányítsa figyelmét. Az alkotásra való ösztönzés tehát jöhet egészen kívülről, és csak az az egyetlen lényeges követelmény, hogy a művész lényeges érdeket foglaljon magába, s a tárgyat magábanvéve elevenné tegye. Ekkor a zseni ihlete magától jön. S a valódi művész éppen az ilyen elevenség következtében ezernyi alkalmat talál tevékenységre és ihletre, — olyan alkalmakat, amelyek mellett mások elmennek, anélkül, hogy megpillantanák.

β) Ha tovább kutatjuk hogy *miben áll* a művészi ihlet mint olyan, — úgy az ihlet ennyit tesz: egészen eltelni az anyaggal; egészen jelen lenni az anyagban; nem nyugodni mindaddig, míg művészeti alakká nem fejlődik és magábanvéve ki nem kerekedik.

γ) Ha a művész ilyen módon a tárgyat egészen a sajátjává tette, megfordítva viszont értenie kell ahhoz, hogy megfeledkezzék szubjektív különösségeiről, és azok esetleges partikularitásairól, s a maga részéről teljesen el kell mélyednie a tárgyban; úgyhogy a művész, mint szubjektum, csak mintegy formája ama tartalom formálásának és alakításának, amely őt megragadta. Az olyan ihlet, amelyben a szubjektum, mint szubjektum, tetszeleg önmaga előtt és így érvényesül, ahelyett hogy magának a dolognak szerve és eleven tevékenysége lenne: — hamis ihlet. — Ez a pont átvezet bennünket a művészi alkotások u. n. objektivitásához.

2. *Az ábrázolás objektivitása*

a) A szó ismert értelmében az objektivitást úgy értelmezik, hogy a műalkotásban minden tartalomnak a már meglévő valóság formáját kell felvennie, s ebben az ismert külalakban kell megjelennie előttünk. Ha az ilyen objektivitással megelégednénk, akkor Kotzebue-t is objektív költőnek nevezhetnők. Mert nála mindig viszontlátjuk a közönséges valóságot. A művészet célja azonban éppen az, hogy a köznapinak mind tartalmát, mind megjelenési módját megtisztítsa, és csak a magán- és magáértvalósága szerint észszerűt engedje szellemi tevékenység révén bensejéből annak igazi külalakjává kibontakozódni. — Továbbá az objektivitásnak ez a módja lehet

ugyan önmagábanvéve eleven, ahogyan ezt már korábban láttuk néhány példán, melyeket Goethe ifjúkori műveiből vettünk, belső átlelkesülése révén lehet vonzó, — ha azonban hiányzik belőle a valódi benső tartalom, mégsem jut el a művészet igazi szépségéhez. Ezért a művész nem vághat neki a pusztán külsőleges objektivitásnak, amelyből hiányzik a tartalom teljes szubsztanciája.

b) Ennélfogva az objektív felfogás második fajtája a külsőlegest mint olyat nem teszi céllá, hanem a művész a kedély mély bensőségével ragadja meg tárgyát. Ez a benső azonban annyira zárt és koncentrált marad, hogy nem válhat tudatos tisztasággá és nem juthat igazi kibontakozódáshoz. A pátosz ékesszólása ennélfogva csupán arra korlátozódik, hogy a külsőleges jelenségeken keresztül, amelyekre a pátosz emlékeztet, sejtelmesen utaljon magára, — anélkül, hogy ereje és műveltsége volna ahhoz, hogy a tartalom teljes természetét kifejthesse. Különösen a népdalok tartoznak az ábrázolásnak ehhez a fajtájához. Külsőleg egyszerűen egy további mély érzésre utalnak, amely alapjukul szolgál, de nem képesek érthetően kifejezni magukat, mivel a művészet itt még nem jutott el ahhoz a műveltséghez, hogy benső tartalmát nyílt áttetszőségben tárja napvilágra, s meg kell elégednie azzal, hogy benső tartalmát külsőlegességeken keresztül jelezze a kedély sejtése számára. A szív önmagába zárt marad, s hogy a többi szív számára érthetővé tegye magát, csupán olyan egészen véges, külső körülményeken és jelenségeken tükröződik vissza, amelyek mindamellett kifejezőek, habár számunkra csak egészen gyengéd fordulat adódik a kedély és az érzés felé. Ilyen módon Goethe is igen kiváló dalokat alkotott. *A pásztor panaszdala* (Schäfers Klagelied) a legszebbek egyike ebben a nemben; a fájdalomtól és sóvárgástól megtört kedély színes külsőleges vonásokkal némán és zártan nyilvánul meg, s kimondatlanul mégis átjárja az érzés koncentrált mélységét. A *Tündérkirály*-ban (Erlkönig) és sok más költeményében ugyanez a hang uralkodik. Ez a hang azonban a tompultság barbárságáig alacsonyodhat, amely nem engedi tudatosulni a dolog és szituáció lényegét, és csupán a legvégesebb, az önmagánvalósága szerint részben vad, részben ízléstelen külsőlegességekhez igazodik. Például a *Dobos*-ban (Tambours-Geselle), *A gyermek varázskürtjé*-ből (Des Knaben Wunderhorn): „Ó bitó, te magas hely!" vagy:

„Jóestét, tiszt uram", — e verseket rendkívül meghatónak mondták. Ha viszont Goethe így énekel:

Der Strauss, den ich gepflücket,
Grüsse Dich viel tausendmal,
Ich habe mich oft gebücket
Und ihn an's Herz gedrücket,
*Wie hunderttausendmal**

— akkor itt a bensőséget egészen más módon jelzi, — olyan módon, amely nem állít semmi triviálist és önmagábanvéve visszataszítót szemléletünk elé. Ami azonban általában hiányzik az objektivitásnak ebből a fajtájából, az az érzés és a szenvedély valóságos, tiszta fellépése. Ez az érzés és szenvedély pedig a valódi művészetben nem maradhat lezárt mélység, amely csak halkan emlékeztetve vonul végig a külsőn, hanem vagy teljesen láthatóvá kell válnia, vagy világosan és teljesen át kell járnia a külsőt, amelybe belehelyeződik. Schiller például pátoszába beleadja egész lelkét, nagyszerű szellemét, amely beleéli magát a dolog lényegébe, s ugyanakkor a dolog mélységeit a legszabadabb és legragyogóbb módon, a gondolatgazdagság és a jóhangzás teljességében tudja kifejezni.

c) Ebben a vonatkozásban az eszmény fogalmának megfelelően a szubjektív megnyilvánulás szempontjából itt is abban állapíthatjuk meg az igazi objektivitást, hogy a művészt ihlető tárgy valódi benső tartalmából semmit sem kell visszatartani a szubjektív bensőben, hanem mindent olyan módon kell kifejteni, hogy az említett benső tartalom általános lelke és szubsztanciája is szembetűnően, a benső tartalom individuális alakja magábanvéve tökéletesen lekerekedve, s az egész ábrázolásának megfelelően ettől a lélektől és szubsztanciától áthatva jelenjék meg. Mert nem a kimondhatatlan a legmagasabbrendű és a legkitűnőbb, mintha a költőben még nagyobb mélység is volna, mint amit a mű kifejez; ellenkezőleg: a művész leglelkét művei jelentik, s ami a művész igazán, az igazán azonos a művésszel, ami viszont csak a bensőben marad, az nem azonos vele igazán.

*A csokor, melyet szedtem, — sokezerszer köszöntsön Téged, — Sokat hajladoztam érte, — s a szivemre szoritottam, — ó, mily sokezerszer

3. *Modor, stílus és eredetiség*

Mármost amennyire objektivitást kell követelnünk a művésztől, az ábrázolás annyira *saját* ihletének műve, mivel mint szubjektum, a tárggyal egészen egybeforrott, s e tárgy művészeti megtestesítését *saját* kedélye és *saját* fantáziája benső elevenségéből alkotta meg. A művész szubjektivitásának és az ábrázolás igazi objektivitásának ez az azonossága az a harmadik fő szempont, amelyet most röviden még meg kell vizsgálnunk, amennyiben benne egyesülten mutatkozik meg az, amit eddig mint zsenit és objektivitást szétkülönülten láttunk. Ezt az egységet a valódi *eredetiség* fogalmaként jellemezhetjük.

Mielőtt azonban eljutnánk annak megállapításához, amit ez a fogalom tartalmaz, még két olyan pontot kell szemügyre vennünk, amelynek egyoldalúságát meg kell szüntetnünk, ha az igazi eredetiségnek kell előtérbe lépnie; ezek: a szubjektiv *modor* és a *stílus*.

a) *A szubjektív modor*

Ami először is a modort illeti, ebben a vonatkozásban lényegileg meg kell különböztetnünk az eredetiségtől. Mert a modor a művésznek csupán *partikuláris* és ezáltal *esetleges tulajdonságaira* vonatkozik, amennyiben ezek, anélkül, hogy magából a *dologból* és annak eszményi ábrázolásából keletkeznének, mégis előtérbe nyomulnak és érvényesülnek a műalkotás termelésében.

a) A modor, a szónak ebben az értelmében, nem a művészet általános fajaira vonatkozik, amelyek magán- és magáértvalóságuk szerint megkülönböztetett ábrázolásmódokat kívánnak meg, ahogyan például a tájképfestő másképp fogja fel a tárgyakat, mint a történelmi festő, az epikus költő másképp, mint a lírikus vagy a drámaíró, — hanem a modor — csak ehhez a szubjektumhoz tartozó felfogásmód és a kidolgozásnak esetleges sajátossága, amely egészen odáig mehet el, hogy *direkt ellentmondásba* keveredjék az eszmény igazi fogalmával. Ebből a szempontból nézve, a modor a lehető legroszszabb, aminek csak odaadhatja magát a művész, mivel így nem engedi, hogy a művészet működjék benne, hanem saját szubjektivitására, mint olyanra, hagyatkozik. A művészet azonban a benső tartalom, valamint a külső megjelenés puszta esetlegességét általában megszünteti, s ezért a művész elé is

azt a követelményt állítja, hogy semmisítse meg szubjektív tulajdonságának esetleges partikularitásait.

β) Ezért *másodszor* a modor nem ellenkezik közvetlenül az igazi művészeti ábrázolással, hanem inkább csak a műalkotás *külső mozanatait* kapja működési területül szubjektív feldolgozási módjának partikularitásai számára. A modornak ez a fajtája ennélfogva leginkább a festészetben és a zenében találja meg a maga helyét, mivel ezek a művészetek a külsőleges mozzanatok legszélesebb terét kínálják a felfogás és a kidolgozás számára. Itt a modor egy sajátos, a különös művészhez, ennek követőihez és tanítványaihoz tartozó, a gyakori ismétlés következtében a megszokottságig kifejlődő ábrázolásmód, amelynek két szempontból van alkalma arra, hogy megjelenjék.

αα) Az első szempont a felfogásra vonatkozik. Például a festészetben a levegő, a lomb ábrázolásának tónusa, a fény és az árnyék elosztása, általában a színezés egész tónusa végtelen sokféleséget tesz lehetővé. Ennélfogva különösen a színezés és a megvilágítás módjában a festők között is nagy különbséget és sajátos felfogásmódokat találunk. Lehet ez egy színárnyalat is, amelyet a természetben általában nem veszünk észre, mivel — bár az ott előfordul — figyelmünket nem irányítottuk rá. Ez azonban ennek vagy annak a művésznek számára szembeötlő, sajátjává teszi, s most szokásává válik, hogy mindent ilyen színezésben, megvilágításban lásson és adjon vissza. Ahogy a színezéssel, úgy magukkal a tárgyakkal, csoportosításukkal, helyzetükkel, mozgásukkal, jellegzetességükkel stb. is így lehet a művész. Különösen a németalföldieknél találkozunk gyakran a modornak ezzel a mozzanatával; ebben a kategóriába tartoznak például van der Neer éjtszakai képei, ahogyan a holdfényt kidolgozza; van der Goyen homokbuckái e festő számos tájképén; az atlasz és egyéb selyemanyagok újra meg újra visszatérő ragyogása más mesterek annyi képén.

ββ) A modor továbbá kiterjeszkedik a kidolgozásra, például az ecsetkezelésre, a színek felrakására, keverésére, stb.

γγ) Mivel azonban a felfogás és az ábrázolás ilyen sajátos módja a mindegyre visszatérő ismétlés következtében szokássá általánosul, s a művész számára második természetté válik, az a veszély fenyeget, hogy minél sajátosabb a modor, annál könnyebben lélektelen és ezáltal rideg ismétléssé és mesterkéltséggé fajul, amelyen a művész már nem teljes szel-

lemmel és teljes lelkesedéssel dolgozik. Ekkor azonban a művészet puszta kézügyességgé és mesterségbeli ügyeskedéssé alacsonyul, s az önmagánvalósága szerint nem elvetendő modor józanul száraz és élettelen valamivé válhat.

γ) A valódibb modornak ennélfogva ki kell emelkednie ebből a korlátozott különösségből, s magábanvéve annyira ki kell tágulnia, hogy az ilyen sajátos feldolgozásmódok ne válhassanak a puszta szokás dolgává; mivel a művész *általánosabb* módon igazodik a dolog természetéhez, s ért ahhoz, hogy ezt az általánosabb feldolgozásmódot úgy tegye magáévá, ahogyan annak *fogalma* azt magával hozza. Ebben az értelemben például modornak nevezhetjük Goethénél, hogy nemcsak társadalmi költeményeket, hanem más, komolyabb verseket is ügyesen be tudott fejezni egy-egy derűsebb fordulattal, hogy a szemlélet vagy a szituáció komolyságát megszüntesse, vagy elhárítsa. Leveleiben Horatius is ezt a modort követi. Ez a társalgásnak s általában a társas élet kényelmének fordulata, amely, hogy ne menjen mélyebben a dologba, tűrtőzteti magát, félbeszakítja a gondolatot, s a mély kiindulást ügyesen derűssé változtatja. Ez a felfogásmód is modor ugyan és a kidolgozás szubjektivitásához tartozik, — de olyan szubjektivitáshoz, amely általánosabb jellegű, s teljesen úgy jár el, ahogyan az a szándékolt ábrázolásmódon belül szükségszerű. A modornak erről az utolsó fokáról rátérhetünk a stílus vizsgálatára.

b) A stílus

Ismert francia szólás; *Le style, c'est l'homme même.** Itt a stílus általában a szubjektumnak az a sajátossága, amely a maga kifejezésmódjában, fordulatainak módjában stb. tökéletesen megnyilvánul. Megfordítva viszont von Rumohr úr (Ital. Forschungen I, 87.) azon igyekszik, hogy a „stílus" kifejezést úgy magyarázza, mint „egy szokássá vált alkalmazkodást annak a tárgynak benső kívánalmaihoz, amelyben a szobrász valóban megalkotja a maga alakjait, a festő megjeleníti őket", s ebben a vonatkozásban rendkívül fontos megjegyzéseket közöl az ábrázolásmódot illetően, amelyet például a szobrászat meghatározott érzéki anyaga megenged vagy megtilt. A „stílus" szót azonban nem szükséges az *érzéki* elemnek pusztán

* a. m.: A stilus — maga az ember. — *A ford.*

erre a mozzanatára korlátoznunk, hanem kiterjedhet ama műfaj természetéből származó művészi ábrázolási meghatározásokra és törvényekre is, amelyen belül egy tárgy kidolgozódik. Ebben a tekintetben például a zenében megkülönböztetjük az egyházzenei stílust az operastílustól, a festészetben a történelmi stílust a zsánerfestészettől, és így tovább. A stílus ekkor olyan ábrázolásmódra vonatkozik, amely éppúgy teljesíti anyagának feltételeit, mint ahogy teljességgel megfelel meghatározott műfajok felfogása és kidolgozása követelményeinek, valamint e műfajok a dolog természetéből eredő törvényeinek. A szó tágabb értelmében vett stílus hiánya azután annak következménye, hogy a művész nem képes ilyen önmagábanvéve szükségszerű ábrázolásmódot elsajátítani, vagy szubjektív önkény következménye, amely azt eredményezi, hogy nem a törvényszerűnek, hanem csak saját kényükkedvüknek engednek szabad utat, s helyére rossz modort állítanak. Ezért helytelen az is, amint már von Rumohr úr is megjegyzi, hogy az egyik műfaj stílustörvényeit átviszik a másikra, ahogyan például Mengs tette a Villa Albani-ban található híres *„Múzsák gyülekezeté"*-n, ahol „Apollójának színes formáit a szobrászat elve szerint fogta fel és dolgozta ki". Hasonló módon Dürernek sok festményén látjuk azt, hogy a fametszet stílusában egészen otthonossá vált, s ezt tartotta szem előtt a festészetben is, kiváltkép a redőzet terén.

c) *Eredetiség*

Az eredetiség végül nem a stílus törvényeinek követésében, hanem abban a szubjektív ihletben áll, amely, ahelyett, hogy átadná magát az ábrázolás puszta modorának, egy magán- és magáértvalósága szerint észszerű tárgyat ragad meg, s azt ugyanakkor a meghatározott műfaj lényegében és fogalmában, az eszmény általános fogalmának megfelelően, belülről, a művészi szubjektivitásból alakítja ki.

a) Az eredetiség ennélfogva azonos az igazi objektivitással, s *olymódon* egyesíti az ábrázolás szubjektív és tárgyi elemét, hogy a két elem már semmi idegen mozzanatot nem tartalmaz egymással szemben. Az egyik vonatkozásban ezért ez a művész legsajátabb bensejét fejezi ki, másfelől azonban csupán a tárgy természetét tárja fel, — úgyhogy a művész sajátszerűsége csupán magának a tárgynak sajátszerűségeként jelenik meg, és e sajátszerűség éppúgy a tárgyból jön létre, mint a tárgy az alkotó szubjektivitásból.

β) Az eredetiséget ennélfogva mindenekelőtt el kell választanunk a puszta ötletek önkényétől és szubjektivitásától. Mert eredetiségen rendszerint különcségek létrehozását értik, ahogyan ezek csak éppen ennek a szubjektumnak számára sajátságosak és másnak eszébe sem jutnának. Ez azonban csupán rossz partikularitás. A szónak ebben az értelmében senkisem eredetibb, mint például az angol, mert minden angol olyan bolondságra adja a fejét, amilyet értelmes ember nem csinálna, s bolondsága tudatában eredetinek nevezi magát.

Ezzel aztán összefügg az elmésségnek és a humornak különösen a mi korunkban hírhedt eredetisége. A humor ilyen gyakorlásakor a művész tulajdon szubjektivitásából indul ki és ahhoz mindegyre visszatér, — úgyhogy az ábrázolás tulajdonképpeni objektumát csak külsőleges alkalomnak tekinti arra, hogy tág teret adjon a legszubjektívebb személy elmésségeinek, tréfáinak, ötleteinek és elme-szökdeléseinek. Ekkor aztán a tárgy és ez a szubjektív mozzanat elszakad egymástól, s a tárggyal teljességgel önkényesen bánnak, hogy fődologként a művész partikularitása tűnhessék elő. Az ilyen humor tele lehet szellemmel és mély érzéssel, s rendszerint szerfelett lenyügözően lép fel, egészében véve azonban könnyebb, mintsem gondolnók. Mert a dolgok észszerű menetét állandóan megszakítani, önkényesen elkezdeni, folytatni, befejezni, az elmésségek és az érzések sorát tarkán összekavarni, s ezáltal a fantázia karrikatúráit létrehozni könnyebb, mint egy magábanvéve feltétlen egészet az igazi eszmény jegyében önmagából kifejleszteni és lekerekíteni. A jelenlegi humor azonban szereti egy neveletlen tehetség ellenszenvességeit láthatóvá tenni, s egyben a valóságos humorból átbillen a laposságba és a hóbortba. Valódi humor ritkán volt; most azonban szellemesnek és mélynek számít a leggyatrább trivialitás is, ha rendelkezik a humor külszínével és igényével. Shakespeare-nek nagy és mély humora van, s még nála sem hiányzanak a laposságok. Ugyanígy gyakran meglep bennünket Jean Paul humora az elmésség mélysége és az érzés szépsége révén; megfordítva viszont az egymás hegyén-hátán, összefüggés nélkül heverő tárgyak barokk összeállításai, s ezeknek vonatkozásai, amivé a humor kombinálja őket, alig fejthetők meg. Ennyi minden még a legnagyobb humorista emlékezetében sincs jelen, s így a Jean Paul-i kombinációkban is észrevehetjük, hogy nem a zseni erejéből jöttek létre, hanem külsőleg gyüjtötték őket össze.

Ezért Jean Paul is, abból a célból, hogy mindig új anyaga legyen, a legkülönfélébb fajtájú — botanikai, jogi, útleírásról szóló, filozófiai stb. — könyveket böngészte át; ami megkapta, azt nyomban kijegyezte; pillanatnyi ötleteket írt hozzá; s ha aztán arra került sor, hogy ő maga találjon ki valamit, akkor külsőlegesen a legheterogénebb dolgokat állította egymás mellé, braziliai növényeket és régi birodalmi főtörvényszéket. Ezt magasztalták azután eredetiségként, vagy pedig mentséget kapott, mint humor, melynek mindent szabad. Az igazi eredetiség azonban éppen az ilyen önkényt zárja ki magából.

Ebből az alkalomból ismét megemlékezhetünk az iróniáról, amely kiváltkép akkor szereti magát a legmagasabbrendű eredetiségnek nevezni, ha előtte már semmiféle tartalom nem komoly, s tréfacsinálását csak a tréfa kedvéért űzi. Más szempontból az irónia a maga ábrázolásaiban összegyűjt egy sereg külsőlegességet, amelynek legbensőbb értelmét a költő önmaga számára tartja fenn; amiben aztán az a fortély és a nagyszerűség, hogy a képzelet azt híreszteli: éppen ezekben az összegyűjtésekben és külsőlegességekben rejlik a költészet költészete, a legmélyebb és a legkitűnőbb dolgok, amelyek éppen csak mélységük miatt nem fejezhetők ki. Így például Friedrich Schlegel költeményeiben, akkoriban, amikor azt képzelte magáról, hogy költő, ezt a ki nem mondottat nyilvánította a legjobbnak; ámde a költészet e költészete éppen a leglaposabb prózának bizonyult.

γ) Az igazi műalkotásnak ennélfogva meg kell szabadulnia ettől a hamis eredetiségtől, mivel valódi eredetisége csak azáltal mutatkozik meg, hogy *egyetlen* szellem *saját* alkotásaként jelenik meg, amely szellem semmit sem szedeget fel és toldozgat össze kívülről, hanem az egészet szoros összefüggésben, egyöntetűen, egységes hangnemben alkotja meg, ahogyan a dolog önmagábanvéve egybeforrott. Ha viszont a jelenetek és a motívumok nem egymás révén, hanem pusztán kívülről kapcsolódnak egymáshoz, akkor egyesülésüknek ez a benső szükségszerűsége hiányzik, és csak esetlegesen, egy harmadik, idegen szubjektivitás által egybekapcsoltaknak látszanak. Így például Goethe *Götz*-ét különösen nagy eredetisége miatt csodálták; Goethe ebben a műben, mint már fentebb láttuk, mindenesetre nagy merészséggel tagadta és lábbal tiporta mindazt, amit a szépre vonatkozó tudományok akkori elméleti művészeti törvényként megállapítottak, — s a

kidolgozás mégsem igazán eredeti. Mert ezen az ifjúkori munkán észrevesszük saját anyagának szegénységét, úgyhogy több felvonás és egész jelenetek nem a nagyszabású tartalomból magából kidolgozottak, hanem itt-ott megírásuk korának érdekeiből összetákoltak és közbeiktatottak. Például Götz jelenete Márton baráttal, aki Luthert jelzi, csupán olyan elképzeléseket tartalmaz, amelyeket Goethe abból merített, hogy ebben az időben Németországban újból sajnálni kezdték a barátokat: nem volt szabad bort inniok, nehezen emésztettek, ezért különféle vágyak hatalmába kerültek, s általában le kellett tenniök a szegénység, szűzesség és engedelmesség hármas, elviselhetetlen fogadalmát. Márton barát viszont Götz lovagi életéért lelkesedik: „ahogy az ellenségei zsákmányával megrakodva jönne, leszúrnám lováról, mielőtt lőni tudna, lovastól együtt legázolnám, s aztán felmennék a várba, s megtalálnám a feleségét"; iszik Erzsébet asszony egészségére — és megtörli a szemét. — Ilyen korhozkötött gondolatokkal azonban Luther nem foglalkozott, hanem mint jámbor barát, a vallásos szemléletnek és meggyőződésnek egészen más mélységet merítette Ágostonból. Hasonló módon mindjárt a következő jelenetekben a kor pedagógiai felfogására következnek utalások, amely kiváltkép Basedow ösztönzésére jött létre. Akkoriban például azt mondták, hogy a gyermekek sok fölösleges dolgot tanulnak, a helyes módszer viszont abban állna, hogy szemlélet és tapasztalás által reális tárgyakat tanítsunk nekik. Karl például éppúgy felmondja leckéjét apjának, mint ahogy az Goethe ifjúkorában divatban volt: „Jaxthausen falu és vár a Jaxt mentén, örök- és tulajdonjogon a Berlichingen uraké"; midőn azonban Götz megkérdezi: „Ismered-e Berlichingen uraságot?", a fiú bámulva néz rá, s a nagy tudákosságtól nem ismeri tulajdon apját. Götz biztosítja, hogy ő ismert valamennyi ösvényt, utat és csapást, mielőtt tudta volna, hogy hívják a folyót, a falut, s a várat. Ezek idegenszerű toldalékok, amelyeknek semmi közük magukhoz a tárgyhoz; viszont ott, ahol a tárgyat a maga sajátos mélységében lehetett volna megragadni, például Götz és Weisslingen beszélgetésében, ott csak hűvös, prózai reflexiókat olvasunk a korra vonatkozólag.

Egyes, nem a tartalomból származó vonások hasonló hozzátoldását látjuk a *Vonzások és választások*-ban (Die Wahlverwandschaften): a ligetek, az élőképek, az ingamozgások, a fémek hatása, a fejfájások, a vegyi rokonságoknak az egész,

a kémiából kölcsönzött képe ilyen jellegű. A regényben, amely egy meghatározott prózai korban játszódik, az ilyesmi természetesen inkább megengedett, különösen ha azt — mint Goethénél — ilyen ügyesen és kellemesen használják fel; s ezenkívül a műalkotás nem szabadulhat meg teljesen kora műveltségétől; de más dolog ezt a műveltséget magát visszatükrözni, s megint más, az anyagot az ábrázolás tulajdonképpeni tartalmától függetlenül, külsőlegesen felkutatni és összehozni. Mert a művész és a műalkotás valódi eredetisége egyformán csak abban rejlik, hogy az önmagábanvéve igaz benső tartalom észszerűsége lelkesíti át. Csak ha a művész teljesen magáévá tette ezt az objektív észt, anélkül, hogy azt belülről vagy kívülről idegen partikularitásokkal összekeverné és beszennyezné, — csakis ekkor adja a megformált tárgyban önmagát a maga legigazibb szubjektivitásában, amely csupán eleven átmeneti pont akar lenni az önmagábanvéve lezárt műalkotás számára, — ahogy általában valamennyi igazi gondolkodásban és tevékenykedésben a valódi szabadság a szubsztanciálist működteti magában hatalomként, amely ugyanakkor olyannyira a szubjektív gondolkodásnak és az akarásnak magának legsajátabb hatalma, hogy a két elem tökéletes kibékülésében többé nem képes meghasonlás megmaradni. Így a művészet eredetisége felemészt ugyan minden esetleges különösséget, de csak azért nyeli el őket, hogy ezáltal a művész egészen követhesse csupán a tárgytól eltelt zseniális ihletének vonzását és lendületét, hogy kénye-kedve és üres önkénye helyett igazi saját Én-jét ábrázolhassa, az igazságnak megfelelően létrehozott tárgyában. Kezdettől fogva a modor hiánya volt az egyetlen nagyszabású modor, és Homérost, Sophoklést, Rafaelt, Shakespearet csakis ebben az értelemben nevezhetjük eredetinek.

ESZTÉTIKA

MÁSODIK RÉSZ

AZ ESZMÉNY FEJLŐDÉSE A MŰVÉSZETI SZÉP KÜLÖNÖS FORMÁIVÁ

Az első részben végzett eddigi vizsgálatunk a szép eszméjének valóságával, mint a művészet eszményével foglalkozott ugyan, de ha az eszményi műalkotás fogalmát megannyi oldalról kifejtettük is, minden meghatározás mégis csak *általában* vonatkozott az eszményi műalkotásra. De a szép eszméje, akárcsak az eszme, lényeges különbségek totalitása, amelyeknek mint olyanoknak kell fellépniök és kell megvalósulniok. Ezt egészében úgy nevezhetjük: *a művészet különös formái,* kibontakozása annak, amit magában rejt az eszmény fogalma s amelyen keresztül a művészet exisztenciát nyer. Ha azonban ezekről a művészeti formákról, mint az eszmény különböző *fajtáiról* beszélünk, a „fajtát" nem vehetjük a szó szokásos értelmében, mintha a különösségek itt kívülről csatlakoznának az eszményhez, mint általános fajtához és módosítanák azt; a „fajta" a szép eszméjének s magának a művészet eszményének megkülönböztetett s ezáltal további meghatározásait fejezi ki. Az eszményi ábrázolás általánossága tehát itt nem külsőleg, hanem önmagában, saját fogalmán át nyer közelebbi meghatározást, úgyhogy ez a fogalom az alakítás különös módjainak totalitásává bővül.

A művészeti formák, mint a szép eszméjének megvalósuló kibontakozása, olymódon származnak magából az eszméből, hogy ez rajtuk keresztül fejlődik ábrázolássá és realitássá; s aszerint, hogy csak saját absztrakt meghatározottsága vagy konkrét totalitása szerint önmagáértvaló — a realitás egy másik alakjában is megjelenik. Az eszme ugyanis általában csak saját magáértvaló tevékenységén keresztül kifejlődve igazán eszme, és mivel mint eszmény — közvetlenül jelenség, mégpedig a szépnek saját jelenségével azonos eszméje, — azért minden egyes különös fokon, amelyet az eszmény a maga fejlődése folyamán elér, minden, a további fokoktól megkülönböztetett *benső* meghatározottsággal egy másik reális alakot kapcsol össze. Ezért számunkra közömbös, hogy az előrehaladást ebben a fejlődésben a magábanvaló eszme benső előrehaladásának tekintjük, vagy pedig azon alak benső előrehaladásának, amelyben a magábanvaló eszme létezést ad magának; a két oldal tudniillik közvetlenül kapcsolatos

egymással és ezáltal az eszmének mint tartalomnak a tökéletessége egyben a forma tökéletességének tűnik. A művészeti alak fogyatékosságai ezért megfordítva egyaránt az eszme fogyatékosságainak bizonyulnak, amennyiben az a külső jelenség benső jelentését adja és a külső jelenségben reálissá válik önmaga számára. Tehát ha itt találkozunk is még az igazi eszményhez képest megnemfelelő művészeti formákkal, nem olyan módon történik ez, ahogy szokás szerint elhibázott műalkotásokról beszélünk, amelyek semmit sem fejeznek ki, vagy nem tudják elérni azt, amit ábrázolniok kellene; itt az eszme mindenkori benső tartalma számára mindenkor megfelelő az a meghatározott alak, amelyet a benső tartalom öit magára abban, amit itt különös művészeti formáknak tekintünk, a fogyatékosság vagy tökéletesség csak abban a viszonylag nem-igaz vagy igaz meghatározottságban rejlik, amilyen a magáértvaló eszme. A tartalomnak ugyanis először önmagában kell igaznak és konkrétnak lennie, mielőtt megtalálná a számára igazán megfelelő alakot.

Ebben a vonatkozásban, mint már az általános felosztásnál láttuk, a művészet három fő formáját kell megvizsgálnunk.

Először a *szimbolikust*. A szimbolikus formában az eszme még *keresi* valódi művészeti kifejezését, mert magábanvéve absztrakt még, meghatározatlan, s ezért a megfelelő külső jelenséget sem magán és magában hordja, hanem szembekerül a természetben lévő — a saját szempontjából külsőleges — külső dolgokkal és emberi eseményekkel. Mivel ebben a tárgyiasságban közvetlenül sejti saját absztrakcióit, vagy pedig meghatározásnélküli általánosságaival belekényszeríti magát a konkrét létezésébe s meghamisítja a készentalált reális alakokat, amelyeket csak önkényesen ragad meg és ezért tökéletes azonosulás helyett csak jelentés és alak összecsendüléséhez, vagy még absztrakt összhangjához jut el; jelentés és alak ebben a meg nem valósult és meg nem valósuló egybekovácsolódásban még kifejezésre juttatják kölcsönös külsőlegességüket, idegenségüket és megnemfelelésüket is.

Másodszor azonban az eszme a maga fogalma szerint nem reked meg általános gondolatok absztrakciójánál és meghatározatlanságánál, hanem önmagábanvéve szabad, végtelen

szubjektivitás és ezeket a maguk valóságában mint szellem ragadja meg. Mármost a szellem, mint szabad szubjektum, önmagában és önmaga révén meghatározott, s ebben az önmeghatározásban saját fogalmában is azt a vele adekvát külső alakot öltötte fel, amelyben egybekapcsolódhat az őt magán- és magáértvéve megillető realitással. Tartalomnak s formának ezen a feltétlenül megfelelő egységén alapszik a *második művészeti forma:* a klasszikus. Hogy azonban ennek beteljesedése megvalósuljon, a szellemnek — amennyiben a művészet tárgyává válik — még nem kell feltétlenül abszolút szellemnek lennie, amely csak magában a *szellemiségben* és a bensőségben találja meg a magának megfelelő létezést, hanem a szellem — magábanvéve még *különös* és ennélfogva absztrakcióval terhelt szellem. A szabad szubjektum, amelyet a klasszikus művészet alakít ki, lényegileg tehát általánosnak és ennélfogva a benső és külső minden esetlegességétől és puszta partikularitásától szabadnak tűnik ugyan, de ugyanakkor csupán önmagábanvéve elkülönböződött általánossággal telítettnek látszik, mert a külalak mint külső, általában meghatározott különös alak, amely ismét csak egy meghatározott s ennélfogva korlátozott tartalmat tud teljesen beolvasztva ábrázolni, míg az önmagábanvéve különös szellem is csak külső jelenségben tud tökéletesen feloldódni, csak azzal tud széttéphetetlen egységgé kapcsolódni.

A művészet itt annyiban elérkezett saját fogalmához, hogy az eszmét mint a szellemi, a maga testi realitásában önmagával közvetlenül összhangban lévő individualitást oly tökéletes módon ábrázolja, hogy a külsőleges létezés már nem őrzi meg önállóságát ama jelentéssel szemben, amelyet ki kell fejeznie, és megfordítva: a benső a szemlélet számára kidolgozott alakjában csak önmagában mutatkozik és benne affirmative önmagára vonatkoztatja magát.

Ha most azonban *harmadszor* a szép eszméjét abszolút és ennélfogva, mint szellemet, önmagáértvéve szabad szellemnek fogjuk fel, az már nem realizálódik teljesen a külsőlegességben, minthogy csak mint *szellem* hordja magában igazi létezését. Ezért a bensőségnek s a külső jelenségnek ezt a klasszikus egységét felbontja és önmagába vonul vissza belőle. Ez a *romantikus* művészeti forma alaptípusa. A romantikus

művészeti forma benső tartalma többet követel szabad szellemisége miatt, mint amennyit a külsőlegesben és a testiben való ábrázolás nyujthat, s ezért benne *közömbös* külsőlegessé válik az alak, úgyhogy a romantikus művészet újból bevezeti tartalom és forma szétszakadását, ellenkező oldalról mint a szimbolikus művészet.

Ilymódon a szimbolikus művészet a benső jelentésnek és a külső alaknak azt a tökéletes egységét *keresi*, amelyet a klasszikus a szubsztanciális individualitásnak az érzéki szemlélet számára való ábrázolásában *talál meg*, és amelyet a romantikus a maga kimagasló szellemiségében *túllép*.

ELSŐ SZAKASZ

A SZIMBOLIKUS MŰVÉSZETI FORMA

BEVEZETÉS

A SZIMBOLUM ÁLTALÁBAN

A szimbolum mind fogalma, mind történeti megjelenése szerint — abban a jelentésében, ahogy itt használjuk — a művészet kezdete, és ezért csak mintegy előművészetnek tekinthetjük: főként Kelet sajátossága ez, és csupán sokféle átmenet, átalakulás és közvetítés után vezet át bennünket az eszménynek, mint a klasszikus művészeti formának igazi valóságához. Ezért mindjárt előljáróban meg kell különböztetnünk a szimbolumot önálló sajátosságában, amelyben a művészeti szemlélet és ábrázolás átfogó típusát nyujtja, a szimbolikusnak attól a fajtájától, amely önmagáértvéve önállótlan, merőben külső formává süllyedt. Ez utóbbi módon tudniillik a szimbolumot megtaláljuk a klasszikus és romantikus művészeti formában is, ahogy egyes oldalak a szimbolikusban a klasszikus eszmény alakját öltik fel, vagy a romantikus művészet kezdetét idézhetik elő. Az efféle ide-oda csapongás azonban csak kísérő jelenségekre s egyes vonásokra vonatkozik, anélkül, hogy megadná az egész műalkotás sajátos lelkét és meghatározó természetét.

Ha viszont a szimbolum a maga sajátszerű formájában önállóan kialakul, akkor általában a *fenségesség* jellegét viseli magán, mivel általában a magábanvéve még mértéknélküli és nem szabadon, magábanvéve meghatározott eszmének kell alakot öltenie, és a konkrét jelenségekben nem tud olyan meghatározott formát találni, amely teljesen megfelel ennek az absztrakciónak és általánosságnak. Ebben a megnemfelelésben ezért az eszme felülemelkedik önmaga külsőleges létezésén, ahelyett, hogy benne feloldódnék és tökéletesen lezárulna: ez a felülemelkedés a jelenség meghatározottságán megadja a fenséges általános jellegét.

Most mindenekelőtt a formai oldalra vonatkozólag csak egész általánosságban kell megmagyaráznunk, mit értünk szimbolumon.

Szimbolum általában egy, a szemlélet számára közvetlenül meglévő, vagy adott külsőleges exisztencia, amelyet azonban nem önmagáért kell vennünk, amint közvetlenül adva van, hanem további és általánosabb értelemben kell elgondolnunk. A szimbolumnál ezért mindjárt két dolgot kell megkülönböztetnünk: először a *jelentést*, aztán ennek *kifejezését*. Az *előbbi* — képzet vagy tárgy mindegy, hogy milyen tartalmú; az *utóbbi* valamely érzéki exisztencia vagy valami kép.

1. A szimbolum először is *jel*. A puszta megjelölésnél azonban az összefüggés a jelentés és ennek kifejezése között csak egészen önkényes kapcsolat. Ez a kifejezés, ez az érzéki dolog, vagy kép azután oly kevéssé mutatja be önmagát, hogy inkább egy számára idegen tartalmat idéz a képzet elé, amelylyel nem szükséges semmiféle sajátságos közösségben lennie. Így például a nyelvekben a hangok valamely képzet, érzéklet stb. jelei. De egy nyelv hangjainak túlnyomó része benső tartalmuknál fogva esetleges módon kapcsolatos azokkal a képzetekkel, amelyek rajtuk keresztül jutnak kifejezésre, még ha a történeti fejlődés meg is mutatná, hogy az eredeti összefüggés más természetű volt; a nyelvek különbözősége főként abban áll, hogy különböző hangzás fejezi ki ugyanazt a képzetet. Másik példa ezekre a jelekre: a kokárdákon, zászlókon, stb. alkalmazott színek, amelyek azt fejezik ki, melyik nemzethez tartozik valamely egyén, hajó, stb. Az ilyen szín sem tartalmaz önmagábanvéve olyan minőséget, mely közös lenne jelentésével, vagyis azzal a nemzettel, amelyet képvisel. Ennélfogva a *művészetre* vonatkozólag nem vehetjük a szimbolumot a jelentés és jelölése ilyen *közömbösségének* értelmében, mivel a művészet általában éppen jelentés és alak egymásravonatkozása, rokonsága és konkrét egybeforrása.

2. Más a helyzet az olyan jel esetében, amelynek *szimbolumnak* kell lennie. Az oroszlánt például a nagylelkűség szimbolumának, a rókát a ravaszság szimbolumának, a kört az örökkévalóság szimbolumának, a háromszöget a Szentháromság szimbolumának tekintik. Csakhogy az oroszlán, a róka magáértvéve rendelkezik azokkal a tulajdonságokkal, amelyeknek jelentését ki kell fejeznie. A kör hasonlóképpen nem egy egyenes, vagy másmilyen, önmagába-vissza-nem-térő

vonal végnélküliségét vagy önkényes elhatároltságát mutatja, ami szintén valamely elhatárolt időszakaszra vonatkozik; a háromszögnek pedig mint egy *egésznek* ugyanolyan *számú* oldala és szöge van, amennyi az Isten eszméjében adódik, ha a *számolásnak* rendeljük alá azokat a meghatározásokat, amelyeket a vallás Istenben fog fel.

Ennélfogva az efajta szimbolumoknál a meglévő érzéki exisztenciáknak már saját létezésükben megvan az a jelentésük, amelynek ábrázolására s kifejezésére őket alkalmazzák; a szimbolum ezért ebben a további értelemben véve nem puszta közömbös jel, hanem olyan jel, amely külsőlegességében egyszersmind magában foglalja annak a képzetnek tartalmát is, amelyet megjelenít. Ugyanakkor azonban nem önmagát, mint konkrét egyedi dolgot, hanem magában éppen a jelentésnek ezt az általános minőségét kell a tudat elé állítania.

3. *Harmadszor* továbbá jegyezzük meg, hogy a szimbolum, ámbár nem lehet, mint a csupán külsőleges és formális jel, teljesen inadekvát a jelentéséhez, mégis megfordítva: hogy szimbolum maradhasson, nem is kell egészen megfelelővé válnia. Ha ugyanis egyfelől a tartalom (ami a jelentés) és az alak (ami az előbbi megjelölésére szolgál) meg is egyeznek *egy* tulajdonságban, másfelől viszont a szimbolikus *alak* magáértvéve is tartalmaz még *más* tulajdonságokat ama közös minőségből, amelyet az alkalommal jelentett, teljesen független meghatározásokat, éppen úgy, ahogyan a *tartalomnak* nem kell csupán absztraktnak lennie, mint az erő, a ravaszság stb., hanem konkrét is lehet, amely azután megint sajátságos, különböző minőségeket tartalmazhat a maga részéről is; sajátos minőségeket az előbbi tulajdonságból, amely szimbolumának jelentését adja, és még többet is ennek az alaknak egyéb sajátos természetéből. Így például az oroszlán nemcsak erős, a róka nemcsak ravasz valamint megfordítva: Isten nemcsak egy számban felfogható valaki. A tartalom ezért *közömbös* is marad azon alak iránt, amely őt megjeleníti, és az az absztrakt meghatározottság, amelyet képez, éppúgy meglehet végtelenül sok más exisztenciában és alakulatban is. Egy konkrét tartalomnak ugyancsak sok olyan meghatározása van, amelyek kifejezésére más alakulatok szolgálhatnak. — alakulatok amelyek ugyanazt a meghatározást rejtik magukban. Ugyanez érvényes a külső exisztenciára is: benne valamely tartalom jut szimbolikusan kifeje-

zésre. Mint konkrét létezésnek, szintén több olyan meghatározása van, amelyeknek szimboluma lehet. Így az erő legközelebbi, legjobb szimboluma természetesen az oroszlán, de éppúgy a bika, a szarv stb. is; és viszont: a bikának megint rengeteg más szimbolikus jelentése van. Végül azonban teméntelen azoknak az alakoknak s képeknek száma, amelyeket *Isten* ábrázolására szimbolumként használnak fel.

Ebből azután az következik, hogy a szimbolum, saját fogalma szerint, lényegében *kétértelmű.*

a) Egy szimbolum megpillantásakor először általában mindjárt kétség merül fel aziránt, hogy *egy alakot szimbólumként fogjunk-e fel, vagy sem,* még ha a további kétértelműséget a *meghatározott* tartalom szempontjából elhanyagoljuk is, amely tartalmat egy alaknak *több* jelentése mellett kellene jelölnie, amely jelentések szimbolumaként gyakran távolabbi összefüggések által felhasználható.

Egy szimbolumban mindenekelőtt általában olyan alak, kép áll előttünk, amely magáértévén közvetlen exisztencia képzetét nyújtja. Mármost az ilyen közvetlen létezés vagy annak képe: pl. egy oroszlán, egy sas, egy szín önmagát mutatja be és magáértévén elegendő lehet. Ezért felvetődik a kérdés: az oroszlánnak, amelynek képe előttünk áll, csak önmagát kell-e kifejeznie és jelentenie, vagy ezenkívül még valami mást, továbbit is: a puszta erő absztraktabb tartalmát, vagy pedig egy hősnek, vagy évszaknak, a földművelésnek stb. konkrétabb tartalmát; az ilyen képet, amint nevezik, *tulajdonképpeni,* vagy *egyszersmind nem tulajdonképpeni,* vagy akár *csak nem tulajdonképpeni értelemben* vegyük-e? — Az utóbbi eset forog fenn a nyelv szimbolikus kifejezéseinél, az olyan szavaknál, mint fogalom, következtetés stb. Ha szellemi tevékenységet jelölnek, akkor csak közvetlenül ez a szellemi tevékenységet jelölő jelentésük van előttünk, anélkül, hogy egyúttal a megragadás, a kapcsolás érzéki cselekedeteire is emlékeznénk. Az oroszlán képénél azonban nemcsak az a jelentés, áll szemünk előtt, amellyel az oroszlán, mint szimbolum, rendelkezhetik, hanem maga az érzéki alak és exisztencia is.

Az ilyen kétségesség ennélfogva csak azáltal oszlik el, hogy világosan megnevezzük mindkét oldalt: a jelentést és ennek alakját és emellett egyszersmind kimondjuk egymásra való vonatkozásukat is. De akkor az ábrázolt konkrét exisztencia nem szimbolum többé a szó tulajdonképpeni értelmében,

hanem puszta kép s a kép és a jelentés vonatkozása az *össze-, hasonlítás,* a hasonlat ismert formáját ölti fel. A hasonlatban ugyanis mindkettőnek előttünk kell lebegnie: először az általános képzetnek s azután konkrét képének. Ha ellenben a reflexió még nem jutott el odáig, hogy az általános képzeteket önállóan megtartsa s ennélfogva magukértvéve is kiderítse, akkor még nem vesszük ettől a jelentéstől elszakadtnak azt az érzéki, rokon alakot, amelyben egy általánosabb jelentésnek kell megtalálnia a maga kifejezését, hanem közvetlenül egynek vesszük még a kettőt. Mint később látni fogjuk, ez a különbség szimbolum és hasonlat között. Karl Moor például így kiált fel a lebukó Nap megpillantásakor: „Így hal meg egy hős!" A jelentés itt nyilvánvalóan elszakadt az érzéki ábrázolástól, s a képhez egyben hozzákapcsolódik a jelentés is. Más esetekben a hasonlatoknál ez a szétszakadás és vonatkozás nem tűnik ki ilyen világosan, hanem az összefüggés közvetlenebb marad: akkor viszont egyébként már a beszéd egyéb összefüggéséből, a helyzetből és más körülményekből kell kitűnnie annak, hogy a képnek nem magáértvéve kell kielégítenie, hanem hogy ezt vagy azt a meghatározott jelentést értjük rajta, amely jelentés nem maradhat kétséges. Amikor pl. Luther azt mondja:

Erős vár a mi Istenünk,

vagy ha azt olvassuk:

Az óceánra kihajt ezer árbocfával az ifjú;
Megmentett ladikon tér kikötőbe az agg —
(Dóczi Lajos ford.)

— nem kétséges, hogy a vár védelmet jelent, az óceán s az ezer árboc képe a reménységek és tervek világát, a csónak, a kikötő képei pedig korlátozott célokat és vagyont, kicsiny, biztos pontot. Vagy ha ezt olvassuk, az Ó-Testamentumban: Isten, törd össze száiukban fogaikat, zúzd össze, Uram, az oroszlánfiak zápfogát! — azonnal felismerjük, hogy a fogak, a száj, az oroszlánfiak zápfogai nem magukértvéve értendők, hanem csupán képek és érzéki szemléletek, amelyeket nem kell tulajdonképpeni értelemben vennünk, s amelyeknél csak *jelentésükről* van szó.

Ez a kétség azonban annyival inkább fellép a szimbolumnál, mint olyannál, mivel egy képet, amelynek jelentése van, kiváltképpen csak akkor nevezzük *szimbolumnak,* ha ez

a jelentés — nem úgy, mint az összehasonlításnál, — magáértvéve kifejezett vagy egyébként is tiszta. Habár a tulajdonképpeni szimbolum is elveszti kétértelműségét azáltal, hogy az érzéki kép és a jelentés kapcsolata éppen a bizonytalanság miatt megszokottá és többé-kevésbbé konvencionálissá válik, ahogy ez puszta jelek tekintetében feltétlenül kívánatos, — a hasonlat ezzel szemben csak úgy adódik, mint pillanatnyi célra kiagyalt, egyedi valami, ami magáértvéve tiszta, mivel magával hozza jelentését magát. De ha a megszokás által a szimbolum világos is azoknak számára, akik az elképzelés ilyen konvencionális körében élnek, egészen más a helyzet viszont mindenki másnál, aki nem ugyanabban a körben mozog, vagy aki számára a kör a multé; számunkra először csak a közvetlen érzéki ábrázolás adott és mindenkorra kétséges marad, hogy megelégedhetnek-e azzal, ami előttük áll, vagy még ez más képzetekre és gondolatokra is ráutal-e. Ha pl. keresztény templomokban a fal egyik főhelyén pillantjuk meg a *háromszöget*, azonnal felismerjük, hogy itt nem ennek az ábrának, mint puszta háromszögnek érzéki szemléletére kell gondolnunk, hanem e háromszög egy jelentésével van dolgunk. Ha viszont más helyiségben látjuk e háromszöget, világos, hogy ugyanezt az ábrát nem a Szentháromság szimbolumának vagy jelének kell tekintenünk. Viszont más, nem-keresztény népekben, amelyeknél a hasonló megszokás és ismeret hiányzik, ebben a vonatkozásban kétség támad aziránt — és mi magunk sem tudjuk mindenütt ugyanezzel a bizonyossággal meghatározni, — hogy egy háromszöget tulajdonképpeni háromszögnek, vagy szimbolikusnak kell-e felfognunk.

b) E bizonytalanság tekintetében mármost nemcsak korlátozott számú esetekről van szó, amelyekben ezzel a bizonytalansággal találkozunk, hanem nagyon is kiterjedt művészeti területekről, egy előttünk álló roppant anyag tartalmáról, vagyis csaknem az egész keleti művészet tartalmáról. Ennélfogva, mikor először lépünk be az ó-perzsa, indiai, egyiptomi alakok s képek világába, kellemetlen érzésünk támad; úgy érezzük, *feladatok* közt bolyongunk; ezek a képek csupán magukértvéve nem tetszenek nekünk és közvetlen szemléletükön át nem gyönyörködtetnek s elégítenek ki bennünket, hanem önmagukon keresztül arra ösztönöznek, hogy rajtuk túl elhatoljunk jelentésükig, ami még további, mélyebb valami, mint ezek a képek. Más alkotásoknál viszont első pillantásra

észrevesszük, hogy — mint például a gyermekmesék — puszta játékot jelentenek képekkel és esetleges, különös kapcsolatokkal. A gyermekek ugyanis megelégszenek a képek ilyen felületességével és azok szellemnélküli, henye játékával és rendszertelen összeállításával. A népek azonban, még gyermekkorunkban is lényegesebb benső tartalmat követeltek, s ezt valóban meg is találjuk a hinduk és egyiptomiak alakjaiban, bár talányos képeik a magyarázatot csak jelzik és a megfejtés útjában nagy nehézségek állnak. Hogy azonban a jelentés és a közvetlen művészeti kifejezés ilyen megnemfelelésénél mennyit kell a művészet szegénységének, sőt a fantázia tisztátlanságának és eszmeietlenségének tulajdonítanunk, és mennyi benne az ilyen természetű elem, azért, mert a magáértvaló tisztább, helyesebb alakítás nem lenne képes kifejezni a magasabbrendű jelentést és inkább éppen a fantasztikus és groteszk szolgál egy messzebbterjedő képzet céljára: — mindenekelőtt éppen ez tűnhetik a legmesszebbmenően kétségesnek.

Még a klasszikus művészet területén is felléphet hellyelközzel hasonló bizonytalanság, jóllehet a művészet klasszikus jellegét az adja, hogy természete szerint nem szimbolikus, hanem önmagábanvéve teljességgel világos és tiszta. A klasszikus eszmény ugyanis azáltal tiszta, hogy megragadja a művészet igazi tartalmát, vagyis a szubsztanciális szubjektivitást, s éppen ezáltal megtalálja az igazi alakot is, amely önmagábanvéve magát az igazi tartalmat fejezi ki, tehát a külső alakban éppen az értelem, a jelentés rejlik valóban, mivel a két oldal tökéletesen megfelel egymásnak; a szimbolikusban viszont, a hasonlatban stb. a kép mindig valami mást is ábrázol azon a jelentésen kívül, amelynek képét nyujtja. De a klasszikus művészetnek is van még kétértelmű oldala, amennyiben a régiek mitológiai képeinél kétségesnek tűnhetik, hogy megálljunk-e a külső alakoknál, mint olyanoknál, és csupán egy boldog fantázia kellemes játékát csodáljuk-e bennük — hiszen a mitológia általában csak mesék henye kitalálása —, vagy további, mélyebb jelentést kell-e keresnünk. Ez az utóbbi követelmény főként ott lehet meggondolkoztató, ahol e mesék tartalma magának az istenineк életére s működésére vonatkozik, t. i. akkor azokat a történeteket, amelyeket hallunk, az abszolútum számára feltétlenül méltatlannak és csupán inadekvát, ízléstelen kitalálásnak kellene tekintenünk. Ha például Herkules tizenkét mun-

kájáról olvasunk, vagy akár azt halljuk, hogy Zeus ledobta Hephaistost az Olymposról Lemnos szigetére, úgy, hogy Vulcanus azóta biceg, akkor azt gondoljuk, hogy a képzelet meseszerű képével találkoztunk. Jupiter számos és változatos szerelmi kalandját ugyancsak merőben önkényes kitalálásnak tekinthetjük. De megfordítva: mivel efféle történeteket éppen a legfőbb istenségről mondanak, megint hihetővé válik, hogy mögöttük még további, más jelentés rejlik, mint az, amelyet a mítosz közvetlenül nyújt.

Ennélfogva ebben a vonatkozásban különösen *két ellentétes* elképzelés érvényesült. Az *egyik* a mitológiát pusztán külsőleges történetek összességének fogja fel, amely történetek Istenhez képest méltatlanok, habár önmagukértvéve díszesek, bájosak, érdekesek vagy nagyon szépek is, de mélyebb jelentések további magyarázatára nem jogosítanak fel. A mitológia ennélfogva csupán *történetileg* tekinthető, azon alakja szerint, amelyben előfordul, mivel egyrészt a maga művészeti oldala felől alakulataiban, képeiben, isteneiben és azok cselekedeteiben és eseményeiben önmagáértvéve elégségesnek mutatkozik, sőt önmagábanvéve már a jelentések kiemelése által is magyarázatot nyújt, másképpen pedig, történeti keletkezése szerint, lokális kezdetekből, valamint a papok, művészek s költők önkényéből, történeti eseményekből, idegen mesékből s hagyományokból alakult ki. A *másik* nézet viszont nem elégszik meg a mitológiai alakok és mesék puszta külsejével, hanem azt követeli, hogy bennük általános mély értelem lakozzék, de ennek felismerése a maga burkoltságában — a mitológia, mint a mítoszok tudományos vizsgálatának tulajdonképpeni feladata. A mitológiát ezért *szimbolikusan* kell felfognunk. „Szimbolikus" ugyanis itt mindössze annyit jelent, hogy a mítoszok, mint a szellem szüleményei, bármilyen bizarrnak, tréfásnak, groteszknek stb. látszanak is, bármennyi vegyül is beléjük a fantázia esetleges külsőséges önkényességeiből, mégis foglalhatnak magukban Isten természetéről alkotott jelenségeket, általános gondolatokat, vagyis filozofémákat.

Ebben az értelemben újabban különösen *Creuzer* látott hozzá szimbolikájában, hogy a régi népek mitológiai képzeteit nem a szokásos módon, külsőleg és prózaian, vagy művészi értékük szerint tanulmányozza, hanem a jelentések bensó észszerűségét keresse bennük. Az az előfeltevés vezette ebben, hogy a mítoszok és mondaszerű történetek az emberi szellem-

ből erednek s a szellem tud ugyan játszani az istenekről alkotott képzeteivel, de a vallási érdekkel magasabbrendű világba lép, amelyben az ész találja ki az alakot, ha terheli is az a hiány, hogy bensejét először még nem tudja adekvát módon exponálni. Ez a feltevés magán- és magáértvalósága szerint igaz; a vallás forrása a szellem, amely keresi a maga igazságát, sejti azt és tudatosítja magának valamilyen alakban, s ez az alak közelebbi vagy távolabbi rokonságban van az igazságnak ezzel a benső tartalmával. De ha az észszerűség találja ki az alakokat, akkor fellép az észszerűség megismerésének szükséglete is. Csakis ez a megismerés igazán méltó az emberhez; aki ezt mellőzi, mindössze a külső ismeretek tömegéig jut el. Ha viszont a mitológiai képzetek benső igazságát kutatjuk, anélkül, hogy a másik oldalt, tudniillik az esetlegességet és a képzelőerő önkényét, a lokalitást stb. kezünkből kiengednők, akkor a különböző mitológiákat is igazolni tudjuk, az embert pedig a maga szellemi művelődésében és alakításában igazolni — nemes cselekedet, nemesebb, mint a történelmi külsőlegességek puszta összegyüjtése. Azt vetették Creuzer szemére, hogy az újplatonikusok nyomdokain haladva, a hasonló további jelentéseket csak *belemagyarázza* a mítoszokba és olyan gondolatokat keres bennük, amelyekről nemcsak, hogy nincs történetileg megalapozva, hogy valóban megvolnának bennük, hanem amelyekkel kapcsolatban történetileg is kimutatható, hogy ezeket a gondolatokat először bele kell vinnünk, ha meg akarjuk találni őket, mivel a nép, a költők és papok — jóllehet másfelől sokat beszélnek a papok nagy s titkos bölcseségéről — mit sem tudhattak az efféle gondolatokról, amelyek nem illenek koruk műveltségének egészéhez. Ez persze tökéletesen igaz. Valóban, azok az általános gondolatok, amelyek mitológiai képzeteik alapjául szolgáltak, nem az általánosságnak abban a formájában lebegtek a népek, költők és papok szeme előtt, hogy azokat tehát először szándékosan szimbolikus alakba burkolták volna. Ezt azonban Creuzer sem állítja. De ha az ókori népek nem is azt gondolták mitológiájukban, amit mi most látunk benne, ebből semmiképpen sem következik az, hogy képzeteik nem *önmagukbanvéve* szimbolumok, s ennélfogva így kell őket vennünk, mivel a népek körülményei abban a korban, amikor mitoszaikat költötték, költőiek voltak, és ennélfogva legbensőbb s legmélyebb valójukat nem a gondolat formájában, hanem a fantázia alakjaiban tudatosították, anélkül, hogy az általános absztrakt

képzeteket elszakították volna a konkrét képektől. Hogy ez valóban így történt, azt itt lényegében megállapíthatjuk és feltehetjük, még ha lehetségesnek mondjuk is, hogy ilyen szimbolikus magyarázatmód mellett gyakran beférkőzhetnek csupán mesterkélt, elmés kombinációk, akár az etimologizálásnál.

c) Bármenyire osztanók is azonban azt a véleményt, hogy a mitológia a maga isten-történeteivel és a folyvást alkotó fantázia dagályos képeivel észszerű benső tartalmat s mély vallásos képzeteket foglal magában, a szimbolikus művészeti formára irányuló vizsgálatunkkal kapcsolatban mégis felvetődik a kérdés, hogy minden mitológiát és művészetet *szimbolikusnak* kell-e vennünk, ahogy például Friedrich Schlegel azt állította, hogy minden művészeti ábrázolásban allegóriát kell keresnünk. A szimbolikust vagy allegorikust akkor úgy kell értenünk, hogy minden műalkotás és minden mitológiai alak egy általános gondolaton alapul, amelynek aztán magáértvéve a maga általánosságában kiemelve, meg kell magyaráznia: mit jelent tulajdonképpen az ilyen mű, az ilyen képzet. Ez az eljárásmód szintén igen elterjedtté vált újabban. Így például Dante újabb kiadásaiban, akinél valóban sokféle allegória fordul elő, minden egyes éneket tökéletesen allegórikusan akartak magyarázni, és a régi költők Heyne-féle kiadásai is absztrakt értelmi meghatározásokban igyekeznek megvilágítani jegyzeteikben minden egyes metafora általános értelmét. Az értelem ugyanis különösen a szimbolum és az allegória felé siet, mivel a képet és a jelentést elszakítja egymástól, s ezáltal szétrombolja azt a művészeti formát, amellyel semmi dolgunk ennél a csak az általánost mint olyat kiemelni akaró szimbolikus magyarázatnál.

A szimbolikus művészeti forma jelenlegi vizsgálatánál semmiképpen sem kívánjuk a szimbolikust ilyen módon kiterjeszteni a mitológia és művészet minden területére. Igyekezetünk ugyanis nem annak kiderítésére irányul, hogy menynyiben értelmezhetnők a művészeti alakokat a szónak ebben az értelmében szimbolikusan vagy allegorikusan, hanem megfordítva azt kell kérdeznünk: mennyiben számíthatjuk magát a szimbolikust a *művészeti formák közé*, hogy megállapíthassuk a jelentés művészeti viszonyát a maga alakjához, mennyiben mondható az *szimbolikusnak*, ellentétben más ábrázolásmódokkal, kiváltképpen a klasszikussal és roman-

tikussal. Feladatunk ezért a következő: a szimbolikusnak a művészet egész területére történő ilyen kiterjesztése helyett határoljuk körül világosan annak körét, amit önmagábanvéve tulajdonképpen szimbolumként ábrázolt és éppen ezért szimbolikusnak kell tekintenünk. Ebben a szellemben csztottuk fel a művészeti eszményt már a fentiek során szimbolikus, klaszszikus és romantikus formákra.

A szimbolikus ugyanis abban az értelemben, ahogy mi a szót használjuk, legott megszűnik, ahol a szabad szubjektivitás és már nem csupán általános absztrakt képzetek jelentik az ábrázolás benső tartalmát. A szubjektum ugyanis az önmagáértvaló jelentés és az önmagát magyarázó elv. Amit érzékel, gondol, tesz, véghezvisz — saját tulajdonságai, cselekedetei, jelleme, szellemi s érzéki megjelenése egész körének nincs más jelentése, mint a szubjektum, amely ebben a kiszélesedésében s kibontakozásában csak önmagát szemlélteti, mint egész objektivitásán uralkodót, amely objektivitásban létezéshez jut. A jelentés és az érzéki ábrázolás, benső és külső, dolog és kép aztán már nincsenek egymástól megkülönböztetve és nem csupán rokonként mutatkoznak, mint a tulajdonképpeni szimbolumokban, hanem *egy* egészként, amelyben a jelenségnek nincs más lényege, a lényegnek pedig nincs más jelensége önmagán kívül vagy önmaga mellett. A manifesztálódó s a manifesztált konkrét egységbe emelkedett fel. Ebben az értelemben a görög istenek — amennyiben a görög művészet szabad, magukban önálló lezárt egyéneknek tudta őket ábrázolni, — nem foghatók fel szimbolikusnak, hanem önmagukértvéve elégítenek ki. Zeus, Apolló, Athene cselekedetei pl. csak éppen a művészetért tartoznak ez individuumok közé, és csak azok hatalmát és szenvedélyét ábrázolják. Ha most az ilyen magukbanvéve szabad szubjektumokból ezek jelentéseként egy általános fogalmat absztrahálunk és azt a különös mellé állítjuk, mint az egész individuális jelenség magyarázatát, akkor figyelmen kívül hagytuk és szétromboltuk azt, ami ezekben az alakokban művészi. A művészek ezért nem is tudtak megbarátkozni valamennyi műalkotásnak és azok mitológiai alakjainak ilyen szimbolikus értelemezésével. Ami ugyanis, mint valóban szimbolikus értelmezés vagy allegória, a művészeti ábrázolásnak imént említett fajtájánál fennmarad, az mellékes dolgokra vonatkozik és aztán világosan is puszta attributummá és jellé fokozódott le,

ahogy például Zeus mellett áll a sas, az ökör pedig Lukács evangélistát kíséri, míg az egyiptomiak az ápiszban magát az istenit látták.

Mármost a szabad szubjektivitás e művészet szerinti megjelenésénél abban áll a nehézség, hogy megkülönböztessük, vajjon annak, amit szubjektumnak képzelnek, van-e valóságos individualitása és szubjektivitása is, vagy csak ezeknek üres látszatát viseli magán, puszta *perszonifikációként*. Ebben az utóbbi esetben tudniillik a személyiség nem más, mint felületi forma, amely a különös cselekedetekben, valamint a testi alakban nem saját bensejét fejezi ki és ennélfogva jelenségének egész külsőlegességét mint sajátját hatva át, hanem a külső realitás számára, mint annak jelentése, még egy másik bensőt is tartalmaz, amely nem ez a személyiség és szubjektivitás maga.

Ez a döntő szempont a szimbolikus művészet elhatárolására vonatkozólag.

Érdeklődésünk tehát a szimbolikus vizsgálatánál arra irányul, hogy a *művészet* benső keletkezési folyamatát, amennyiben az levezethető az igazi művészetté fejlődő eszmény fogalmából, s illymódon a szimbolikus lépcsőzetét mint az igazi művészethez vezető lépcsőfokot megismerjük. De ha mégoly szorosan összefügg is egymással vallás és művészet, mégsem magukat a szimbolumokat s a vallást kell áttanulmányoznunk, mint a szó tágabb értelmében véve szimbolikus vagy jelképes képzetek összességét, — hanem csakis azt kell bennük megvizsgálnunk, aminélfogva a művészethez, mint olyanhoz tartoznak, a vallási oldalt pedig át kell engednünk a mitológia és a szimbolika történetének.

FELOSZTÁS

A szimbolikus művészeti forma közelebbi felosztását illetően mindenekelőtt meg kell állapítanunk azokat a határpontokat, amelyek között a szimbolikus különböző fokozatainak fejlődése végbemegy.

Általánosságban, mint mondottuk már, ez az egész terület általában most még csak az *előművészet:* benne először csak absztrakt, önmagukbanvéve lényegileg individualizálódott jelentések állnak előttünk, amelyeknek velük közvetlenül kapcsolatos alakja éppannyira adekvát, mint inadekvát. Ennélfogva az első határterület általában a művészeti szemlélet és ábrázolás önkidolgozása; az ellentétes határ azonban a tulajdonképpeni művészet, amelybe a szimbolikus, mint saját igazságába, felemelkedik.

Ha *szubjektív* módon akarunk beszélni a szimbolikus művészet első fellépéséről, akkor emlékezhetünk arra a kijelentésre, amely szerint általában a művészeti szemlélet is, a vallásos szemlélet is, vagy inkább mind a kettő egyszerre és maga a tudományos kutatás is az *elcsodálkozással* kezdődött. Az ember, aki semmin se csodálkozik *még*, abban a tompultságban és kábulatban él, amelyben semmi sem érdekli, és számára semmi sem létezik, mivel önmagáértvéve még nem szakadt el és szabadult meg a tárgyaktól s azok közvetlen egyedi exisztenciájától. Akit azonban másfelől *már* semmi sem érdekel, az az egész külsőlegességet olyasminek tekinti, ami felől már felvilágosult, akár az általános emberi felvilágosodás absztrakt-értelmi módján, akár az abszolút szellemi szabadság és általánosság nemes és mélyebb tudatában, és ennélfogva a tárgyakat s azok létezését a beléjük való öntudatos szellemi belátássá változtatta át. Az elcsodálkozás ellenben ott lép fel, ahol az ember mint szellem, kiszakadva a természettel való legközvetlenebb első összefüggéséből s a vágy legközelebbi, csupán gyakorlati vonatkozásából, visszalép a természetből és saját szinguláris létezéséből s a dolgokban most már valami általánost, magánvalóságot és maradandót keres és lát. Csak

most ötlenek szemébe a természeti tárgyak: ezek mások, amelyeknek mégis az ő számára kell létezniök és amelyekben arra törekszik, hogy újra önmagára, az általánosra, a gondolkodásra, az észre találjon. Egy magasabbrendűnek a sejtése és a külsőlegesnek tudata ugyanis még nem szakadt el egymástól, egyszersmind azonban a természeti dolgok és a szellem közt mégis ellentmondás áll fenn, amelyben a tárgyak egyaránt bizonyulnak vonzónak s visszataszítónak; s ennek érzése szüli az ellentmondás elhárítására irányuló törekvésnél az elcsodálkozást.

Az elcsodálkozó természetszemlélet ilyen állapotának következő produktuma mármost az, hogy az ember egyfelől szembeállítja magával a természetet, és általában a tárgyiasságot, mint okot, és hatalomként tiszteli azt; másfelől azonban egyben kielégíti azt a szükségletet is, hogy a magasabbrendű, a lényeges, az általános szubjektív érzését külsőlegessé tegye a maga számára és tárgyiasnak tekintse. Ez az egyesülés közvetlenül azt rejti magában, hogy az egyedi természeti tárgyakat, különösen pedig az elemi természeti tárgyakat: a tengert, folyókat, hegyeket, csillagokat stb., nem saját egyediesült közvetlenségükben tekintsük, hanem hogy ezek felemelkedve a képzetbe, a képzet helyett általános, magán- és magáértvalóságuk szerint léttel bíró exisztenciák alakját öltik fel.

Mármost a művészet azzal kezdődik, hogy ezeket a képzeteket általánosságuk s lényegi magánvalóságuk szerint ismét szemléletté, egy képbe foglalja össze a közvetlen tudat számára és a kép tárgyias formájában a szellem számára való tárgyiasságként állítja oda. A természeti dolgok közvetlen tisztelete, a természetkultusz és fetisizmus ennélfogva még nem művészet.

Objektív oldala szerint a művészet kezdete a legszorosabb kapcsolatban van a vallással. Az első műalkotások mitológikus jellegűek. A vallásban általában az abszolút tudatosul, ha legabsztrakabb s legszegényesebb meghatározásai szerint is. Az abszolút számára létező következő *explikáció* mármost — azok a természeti jelenségek, amelyeknek exisztenciájában az ember az abszolútat sejti és ezért természeti tárgyak formájában azt szemléletessé teszi. Ebből a törekvésből fakad a művészet. De ebben a vonatkozásban is csak akkor lép fel, amikor az ember nemcsak a valóban meglévő tárgyakban közvetlenül pillantja meg az abszolútat és megelégszik az

istenség realitásának ezzel a módjával, hanem akkor, amikor a tudat a számára abszolútnak az önmagánvalósága szerint külsőleges formában való megragadását, valamint e megfelelő vagy megnemfelelő kapcsolatnak *objektivumát önmagából* létrehozza. A művészethez ugyanis hozzátartozik a szellemtől megragadott szubsztanciális benső tartalom, amely külsőlegesnek tűnik ugyan, de olyan külsőlegességben lévőnek, amely nemcsak közvetlenül van meg, hanem amelyet majd csak a *szellem termel*, mint egy ilyen tartalmat magábanfoglaló és azt kifejező exisztenciát. A művészet azonban ennélfogva a vallásos képzetek *első* közelebbről alakító tolmácsa, mivel a tárgyi világ prózai vizsgálata csak akkor érvényesül, amikor a magábanvaló ember, mint szellemi öntudat, kiharcolta megszabadulását a közvetlenségtől és az előbbivel szembekerül ebben a szabadságban, amelyben az objektivitást, mint puszta külsőlegességet, értelmileg felfogja. Ez az elszakadás azonban mindig csak későbbi fokozat. Az igaz első tudása ellenben közbeeső állapotnak bizonyul a természetben való puszta, szellemnélküli elmerülés és a tőle teljesen megszabadult szellemiség között. Ebben a közbeeső állapotban a szellem csak azért veszi szemügyre képzeteit természeti dolgok alakjában, mert még nem vívott ki magának magasabbrendű formát, de ebben a kapcsolatban a két oldalt egymásnak megfelelővé igyekszik tenni. Ez az állapot azonban általában véve a prózai értelemmel szemben a költészet és művészet álláspontja. Ennélfogva ugyanis a teljesen prózai tudat is csak akkor lép fel, ha a szubjektív szellemi szabadság elve a maga absztrakt s igazán konkrét formájában eljut a valósághoz: a római, majd később a modern keresztény világban.

Másodszor a *végcél*, amely felé a szimbolikus művészeti forma törekszik, s amelynek elérésével mint szimbolikus feloldódik: a *klasszikus* művészet.

Ez, ha ki is dolgozza az igazi művészeti megjelenést, nem lehet az első művészeti forma, hanem előfeltevéséül a szimbolikus sokféle közvetítő s átmeneti fokozata szolgál, mivel benső tartalomként magában foglalja a magát önmagából meghatározó és ezáltal a maga valóságában konkrét fogalmat, mint szellemi individualitást, de a fogalom ebben a konkrét formában általában csak saját, önmaga által előfeltételezett absztrakcióinak sokféle közvetítése és átmenete után tudatosulhat. A klasszikus művészet azonban végetvet a művészet pusztán szimbolizáló és fenséges előkísérleteinek, mivel a szel-

lemi szubjektivitás éppúgy magán viseli saját — mégpedig adekvát — alakját, ahogy az önmagát meghatározó fogalom önmagából teremti meg a neki megfelelő külső létezését. Mihelyt a művészet számára megtaláltuk ezt az igazi tartalmat és ezáltal az igazi alakot, — közvetlenül megszűnik a két oldal keresése és az utánuk való törekvés, éppen az, ami a szimbolikus fogyatékossága.

Ha most e jelzett határpontok között a szimbolikus művészet felosztásának közelebbi *elvét* kutatjuk, akkor ez az elv — amennyiben szembeszáll a valódi jelentésekkel s ezek megfelelő alakításmódjaival, — általában *harc* az igazi művészetnek még ellenszegülő tartalom s a vele éppoly kevéssé homogén alak között. A két oldal azonossággá kapcsolódik ugyan, de nem esik egybe sem egymással, sem a művészet igazi fogalmával, és ennélfogva kifelé is törekszik ebből a fogyatékos egyesülésből. Ebben a tekintetben az egész szimbolikus művészetet úgy foghatjuk fel, mint jelentés és alak megfelelésének és megnemfelelésének szakadatlan küzdelmét, s a különféle fokok nem annyira a szimbolikus különböző fajtái, hanem a szellemi s az érzéki egyazon ellentmondásának állomásai és módjai.

Ámde ez a harc először csak *magánvalósága szerint* létezik, vagyis az egybetételezett és egybekényszerült oldalak megnemfelelése még nem vált magáértvalóvá a művészeti tudat számára, mert a művészeti tudat sem az általa megragadott jelentést nem ismeri magáértvalósága szerint, ennek általános természete szerint, sem a reális alakot nem tudja annak lezárt létezésében önállóan felfogni, és ezért ahelyett, hogy szemügyre venné a kettő *különbségét*, ezek közvetlen *azonosságából* indul ki. De az első *kiindulási pont* a művészeti belső tartalomnak és megkísérelt szimbolikus kifejezésének még szét nem szakadt és ebben az ellentmondó kacsolatban forrongó s rejtélyes egysége: ez a tulajdonképpeni eredeti, nem tudatos szimbolika, amelynek alakzatai még nincsenek szimbolumokként *tételezve*.

A *vég* viszont a szimbolikus eltűnése és feloldódása, mikor is az eddig *magánvalósága szerint* léttel bíró küzdelem most a művészi tudatba jut, és a szimbolizálás ezért az önmagáértvévé tiszta jelentésnek *tudatos elszakadásává* válik a maga érzéki és vele rokon képétől, de ebben a szétszakadásban ugyanakkor megmarad egy világos *vonatkozás*, amely azonban már nem mint *közvetlen* azonosság, hanem mint

a kettőnek puszta *összehasonlítása* érvényesül, s ebben előtűnik a korábban tudattalan megkülönböztetettség és szétszakadás is. Ez a szimbolumnak *tudott* szimbolum köre; a magáértvéve, általánossága szerint ismert és elképzelt jelentés, aminek konkrét jelensége határozottan puszta *képpé* fokozódott le, s amit művészeti szemléltetés céljából hasonlítottunk össze az előbbivel.

E kezdet és e vég között félúton áll a *fenséges* művészet. Benne először szakad el a jelentés, mint szellemi, magáértvalósága szerint léttel bíró általánosság, a konkrét létezéstől s e konkrét létezést a maga számára negatívnak, külsőlegesnek és alkalmazottnak tünteti fel, amit nem tarthat fenn önállóan, hogy *magát* benne kifejezze, hanem azt önmagábanvéve hiányosnak és feloldandónak kell tételeznie, noha éppen ez a vele szemben külsőleges és semmis szolgál kifejezéséül. A jelentés e fenségességének pompája azért előzi meg fogalma szerint a tulajdonképpeni összehasonlítást, mert a természeti és egyéb jelenségek konkrét egyediségét előbb negatíve kell kezelni és csak az abszolút jelentés elérhetetlen hatalmának díszéül és ékességéül kell alkalmazni, mielőtt felléphet a rokon, de a jelentéstől, amelynek képét nyujtaniok kell, mégis megkülönböztetett jelenségek e határozott szétszakadása és kiválasztó összehasonlítása.

E három jelzett főfokozatot mármost önmagukban közelebbről megint a következőképpen tagolhatjuk.

Első fejezet

A) Az *első* fokot, amely ebben a körben előttünk áll, nem nevezhetjük tulajdonképpeni szimbolikusnak, de tulajdonképpen a művészethez sem számíthatjuk, hanem csak utat tör számukra a kettőhöz. Ez az abszolútnak, mint szellemi jelentésnek közvetlen szubsztanciális egysége az abszolútnak természeti alakban lévő, szét nem szakadt érzéki létezésével.

B) A *második* fok átmenet a tulajdonképpeni szimbolumhoz, amikor ez az első egység kezd feloldódni, és egyrészt az általános jelentéseknek magukértvalóságuk szerint az egyes természeti jelenségek fölé kell emelkedniök, másrészt azonban az elképzelt általánosságban konkrét természeti tárgyak formájában tudatosulniok is kell. A természeti átszellemesítésére és a szellemi érzékítésére irányuló e legközelebbi kettős törekvésben differenciájuknak ezen a fokán megmutat-

kozik a szimbolikus művészet egész fantasztikuma és kuszasága, minden forrongása s vadul kavargó vegyüléke, amely sejti ugyan alkotásának és alakításának megnemfelelését, ezen azonban nem segíthet másképp, mint úgy, hogy mértéktelenül eltorzítja az alakok csupán mennyiségi fenségét. Ezen a fokon ezért csupa koholmánnyal, képtelenséggel és csodával teli világban élünk, anélkül azonban, hogy valódi szépségű műalkotásokkal találkoznánk.

C) De a jelentések és érzéki ábrázolásuk e harcán át *harmadszor* eljutunk a tulajdonképpeni szimbolum álláspontjára, amelyen teljes jellege szerint először lép fel a szimbolikus *műalkotás* is.

A formák és az alakok itt ugyanis már nem azok az érzékileg meglévők, amelyek — mint az első fokon — közvetlenül egybeesnek az abszolúttal, mint annak létezése, anélkül, hogy a művészet hívta volna őket létre, vagy pedig — mint a második fokon — differenciájukat a jelentések általánosságával szemben csak a különös természeti tárgyak felduzzasztó kitágítása által tudják feloldani a képzelet oldala felől, hanem ami most szimbolikus alakként válik szemléletessé, az művészet-szülte képződmény, s egyrészt önmagát kell ábrázolnia a maga sajátosságában, másrészt azonban nemcsak ezt az egyediesült tárgyat kell manifesztálnia, hanem egy további, vele összekapcsolandó és benne felismerendő általános jelentést, úgyhogy ezek az alakok olyan feladatokként léteznek, amelyek a beléjük helyezett belső megfejtését követelik.

A még eredeti szimbolum e meghatározottabb alakjaival kapcsolatban általánosságban mindjárt előljáróban megjegyezhetjük, hogy egész népek vallásos világnézetéből fakadnak, és ennélfogva emlékeztetnünk kell ennek a vonatkozásnak történeti jellegére is. De a szétszakítást nem kell véghezvinnünk teljes szigorúsággal, mivel az egyes felfogás- és alakításmódok — a művészeti formák módján általában — egybevegyülnek, úgyhogy azt a formát, amelyet az egyik nép világnézete alaptípusának tekintünk, megtaláljuk korábbi vagy későbbi népeknél is, bár alárendelten és elszigetelten. Általában azonban az első fokozat számára az *ó-párszi* vallásban, a második számára *Indiában*, a harmadik számára *Egyiptomban* kell konkrétabb szemléletet és bizonyítékokat keresnünk.

Második fejezet

A második fejezetben az eddig a maga különös érzéki alakja által többé-kevésbbé elhomályosított jelentés végre kiharcolta szabadságát és ezért magáértvalósága szerint saját világosságában tudatosul. Ezzel a tulajdonképpen szimbolikus viszony feloldódott, és — mivel az abszolút jelentést az egész megjelenő világ általános, mindent átfogó *szubsztanciájaként* fogjuk fel — a szubsztancialitás művészete, mint a *fenségesség* szimbolikája, a csupán szimbolikus-fantasztikus értelmezések, torzalakok és talányok helyébe lép.

Itt most főleg *két* álláspontot kell megkülönböztetnünk, amelyek azon alapulnak, hogy a szubsztancia, mint az abszolút és az isteni, különböző módon viszonyul a jelenség végességéhez. Ez a viszony ugyanis kétféle lehet, *pozitív* és *negatív*. jóllehet a dolgokon mindkét formában — mivel mindig az általános szubsztanciának kell előtérbe lépnie — nem saját partikuláris alakjuknak és jelentésüknek, hanem általános lelküknek és a szubsztanciához való viszonyuknak kell szemléletre jutnia.

A) Az első fokon azonban ezt a viszonyt úgy értjük, hogy a szubsztancia, mint a meghatározott jelenségek minden partikularitástól megszabadult mindensége és egysége, mint ezek létrehozó és megelevenítő lelke, immanens, a szubsztanciát ebben az immanenciában affirmatíve jelenlévőnek tekintjük, és azáltal ragadjuk meg s ábrázoljuk, hogy az önmagát feladó szubjektum engedelmesen elmélyed az őt megillető dolgokban bennefoglaltatott lényegiségbe. A magánvalósága szerint fenséges panteizmus művészete ez, ahogy eredete szerint megtaláljuk már Indiában, majd a legragyogóbban kifejlődve a mohamedánizmusban, a mohamedánizmus misztikájának művészetében, s végül pedig elmélyültebb, szubjektívebb módon a keresztény misztika egyes jelenségeiben.

B) A sajátos fenségesség *negatív* viszonyát viszont a *héber* költészetben kell keresnünk: a nagyszerűnek ebben a költészetében, amely az ég és föld képszerűen meg nem jelenő Urát csak azáltal tudja ünnepelni és magasztalni, hogy egész teremtését csupán mint hatalma akcidenciáját, dicsősége hirnökét, nagyszerűsége magasztalását s ékességét használja fel, s ebben a tisztében még a legpompásabbat is negatívnak tételezi, mivel a Legfőbb ereje s uralma számára nem tud

adekvát s affirmatíve kielégítő kifejezést találni, pozitív kielégülést pedig csupán a teremtés szolgálata révén érhet el, amely szolgálat egyedül a méltatlanság érzésében s tételezettségében felel meg önmagának s jelentésének.

Harmadik fejezet

A maga egyszerűségében magáértvéve tudott jelentés ez önállósulása révén ennek *elszakadása* a vele szemben egyszersmind megnemfelelőnek tételezett képletes jelenségtől magánvalósága szerint már végbement, s ha mármost e valóban tudatosuló különváláson belül alak s jelentés mégis a bensőséges rokonság vonatkozásába jut, ahogy ezt a szimbolikus művészet megköveteli, úgy ez nem rejlik sem a jelentésben, sem az alakban, hanem egy *szubjektív harmadik mozzanatban*, amely szubjektív szemlélete szerint mindkét oldalon megtalálja a hasonlóság vonatkozásait, s e vonatkozások iránti bizalommal az önmagáértvéve tisztán tudott jelentést a rokon egyedi kép által szemléletessé teszi és megmagyarázza.

Ekkor azonban a kép, ahelyett, hogy — mint eddig — az abszolút egyetlen kifejezése lenne, puszta ékesség csupán, s ezáltal oly viszony áll elő, amely nem felel meg a szép fogalmának, mivel kép s jelentés szembenáll egymással, ahelyett, hogy egybedolgozódnék, ahogy ez a tulajdonképpeni szimbolikusban még történt, ha tökéletenül is. Ezért az olyan műalkotások, amelyek ezt a formát teszik meg alapul, alárendelt jellegűek maradnak, tartalmuk nem lehet az abszolút maga, hanem valamely más, korlátozott állapot vagy eset stb., aminek következtében aztán az ide tartozó formákat nagyobbrészt csak alkalomszerűen, járulékként használják.

Közelebbről mégis három fő-fokot kell megkülönböztetnünk ebben a fejezetben is.

A) Az *elsőhöz* tartozik a *mese*, a *példázat*, az *apologia* stb. ábrázolásmódja, amelyekben alak s jelentés *szétszakadása*, ami ennek az egész területnek jellegzetessége, még nem tételeződik *határozottan* és még nincs *kiemelve* az összehasonlítás *szubjektív* oldala; ennek következtében *túlsúlyban* marad az egyedi *konkrét* jelenség ábrázolása is, amiből kiindulva az általános jelentést kell megmagyarázni.

B) A *második* fokon viszont az általános *jelentés* jut magáértvéve uralomra a magyarázó alak felett, amely mint puszta *attributum* vagy mint egy csupán az összehasonlító

szubjektum önkénye által kiválasztott *kép* jelenhetik meg. Idetartozik az allegória, a metafóra, a hasonlat stb.

C) A *harmadik* fokon végül teljesen előtérbe lép az eddig a szimbólumban vagy — a maguk relatív idegensége ellenére — közvetlenül egyesült, vagy a maguk önállósult különválásában mégis egymásravonatkoztatott oldalak teljes *széthullása*. Ezáltal a magáértvéve a maga prózai általánossága szerint tudott tartalom, amelynek számára a művészeti alak teljességgel különlegessé vált, egyfelől a *tanköltemény*ben áll az egyik oldalon, másfelől pedig a magáértvéve külsőlegest a maga puszta külsőlegessége szerint az úgynevezett *leíró* költészetben fogják fel s ábrázolják. Ezáltal azonban eltűnt a szimbolikus kapcsolat és vonatkozás, s nekünk forma s tartalom további, a művészet fogalmának igazán megfelelő egyesülését kell kutatnunk.

ELSŐ FEJEZET

Ha most rátérünk a szimbolikus különös különbségeinek meghatározott vizsgálatára, úgy a művészet *kezdetével* kell kezdenünk, amely magának a művészetnek eszméjéből áll elő. Ez a kezdet, mint láttuk, a szimbolikus művészeti forma a maga még közvetlen, még nem puszta képként s hasonlatként tudott és tételezett alakjában — a *tudattalan szimbolika*. Mielőtt azonban ez a tudattalan szimbolika *a mi szemléletünk számára* eljuthatna sajátos szimbolikus jellegéhez, még több, magának a szimbolikusnak fogalma által meghatározott előfeltevést kell felvennünk, hogy a tudományos megismerés számára kialakulhasson ezekből a szimbolum.

A közelebbi kiindulási pontot a következőképpen állapíthatjuk meg.

A szimbolum alapja egyfelől az általános és ezáltal szellemi jelentésnek s a mind megfelelő, mind megnemfelelő érzéki alaknak közvetlen egyesülése, ezeknek megnemfelelése azonban még nem tudatosult. Másfelől azonban ezt a kapcsolatot a *fantáziának* s a *művészetnek* kell kialakítania, és nemcsak *pusztán közvetlenül létező* isteni valóságként kell felfogunk, — úgyhogy a szimbolikus a művészet számára csak egy általános jelentésnek ama közvetlen *természeti jelenvalóságtól* való elszakadása nyomán jön létre, amelynek létezésében az abszolútot valóban jelenlévőnek tekintjük. Ez a két oldal a tulajdonképpeni művészeti szimbolikus előkészítése.

Az *első* előfeltevés, a szimbolikus levése, ennélfogva nem más, mint nem a művészet által létrehozott, hanem nélküle a valóságos természeti tárgyakban s emberi tevékenységekben megtalált egysége az abszolútnak, az igaznak és kettőjük exisztenciájának a jelenségvilágban.

A) Jelentés és alak közvetlen egysége

Az isteninek ebben a szemügyre vett közvetlen azonosságában, ami a természetben s az emberben való létezésével együtt tudatosul, nincs felvéve a természet mint olyan, ahogyan

létezik, s az abszolút sem szakadt le róla magáértvévé és nem önállósult, — úgyhogy tulajdonképpen nem beszélhetünk a benső és a külső, a jelentés és az alak különbségéről, mivel a benső még nem szakadt el magáértvévé, mint jelentés, a maga közvetlen valóságától a létezőben. Ennélfogva ha itt jelentésről beszélünk, akkor ez a *mi* reflexiónk, ami számunkra abból a szükségletből fakad, hogy a formát, ami a szellemit s a bensőt szemléletként tartalmazza, általában olyan külsőleges valaminek tekintsük, amelyen keresztül a bensőbe, a lélekbe s jelentésbe akarunk bepillantást nyerni, hogy megérthessük azt. Ezért azonban az ilyen általános szemléletek esetében lényegi megkülönböztetést kell tennünk, hogy vajjon ama népek szeme előtt, amelyek ezeket a szemléleteket elsőnek fogták fel, maga a benső mint benső jelentés lebegett-e, vagy csak *mi* ismerünk fel azokban olyan jelentést, amely a szemléletben kapja meg a maga külsőleges kifejezését.

Ebben az első egységben tehát nincs ilyen különbség lélek és test, fogalom és realitás között; a testi és az érzéki, a természeti és az emberi nem csupán egy tőlük meg is különböztetendő jelentés kifejezése, hanem a megjelenőt magát, mint ama abszolút közvetlen valóságát s jelenlétét fogjuk fel, amely magáértvévé nem tartalmaz még egy másik önálló exisztenciát is, hanem csak egy olyan tárgy közvetlen jelenlétével rendelkezik, amely az Isten vagy az isteni. A lámakultuszban például az egyedi, valóságos embert közvetlenül istennek tudják, s mint istent tisztelik, míg más természetvallásokban a Napot, hegyeket, folyókat, a Holdat, egyes állatokat: a bikát, majmot stb. tekintik közvetlen isteni exisztenciáknak és szentként tisztelik őket. Még a keresztény szemléletben is hasonló vonás mutatkozik némely vonatkozásban, bár elmélyült módon. A katolikus tanítás szerint pl. a szentelt kenyér Isten valóságos teste, a bor Isten valóságos vére, Krisztus pedig közvetlenül jelen van bennük, sőt a kenyér és bor még a lutheránus hit szerint is valóságos testté és vérré változik a hívő részesülés révén. Ebben a misztikus azonosságban nincs semmi pusztán szimbolikus, — ez csak a református tanításban lép fel, azáltal, hogy itt a szellemi magáértvévé leszakad az érzékiről és a külsőlegest aztán egy tőle megkülönböztetett jelentésre való puszta utalásnak tekintik. A csodatevő Mária-képekben is közvetlenül bennük jelenlévőként hat az isteni ereje, s nem csak szimbolikusan utalnak rá a képek.

Ennek az egészen közvetlen egységnek felfogását azonban leghatározottabban, legátfogóbban a régi zend nép életében s vallásában találjuk meg, e nép képzeteit s intézményen a Zend-Aveszta őrízte meg számunkra.

1. Zoroaszter vallása ugyanis a *fényt* a maga természeti exisztenciájában, a Napot, a csillagokat, a tüzet a maga tündöklésében s lobogásában abszolútnak tekinti, anélkül, hogy ezt az istenit magáértvéve elszakítaná a fénytől, mint puszta kifejezéstől s képmástól vagy jelképtől. Az isteni, a jelentés nincs elválasztva a maga létezésétől, fényeitől stb. Mert bár a fényt a jó, az igazságos s ezáltal áldásos, a megtartó, az életet fakasztó értelmében fogják fel, ez mégsem a jó puszta képének számít, hanem a jó maga a fény. Ugyanez a helyzet a fény ellentétének esetében: a homály és sötétség, valamint a tisztátalan, a káros, a rossz, a pusztító, a gyilkos stb. esetében.

Ez a felfogás mármost közelebbről a következőképpen tagolódik.

a) Először az isteni, mint a magábanvéve tiszta fény, és a vele ellentételezett sötét és tisztátalan, *megszemélyesült* ugyan, s ekkor *Ormuzdnak* s *Arimannak* hívják, ez a megszemélyesülés azonban egészen *felületi* marad. Ormuzd nem magábanvéve szabad, érzékiségnélküli szubjektum, mint a zsidók Istene, s nem igazán szellemi és személyes, mint a keresztény Isten, akit valóban személyes, öntudatos szellemnek képzelünk el, — hanem Ormuzd, ha királynak, nagy szellemnek, bírónak stb. nevezik is, mint fény és világosság mégis elszakítatlan marad az érzéki létezéstől. Ormuzd minden olyan különös exisztenciának általános jellege csupán, amelyben a fény, és ezáltal az isteni s a tiszta valóságos, — mégis anélkül, hogy mint ezek szellemi általánossága s magáértvalósága, önálló módon visszavonulva magába minden létezőből. Úgy marad meg a létező különösségekben s egyediségekben, mint faj a fajtában s az individuumokban. Mint ilyen általános, előnyben van ugyan valamennyi különössel szemben, s ő a legelső, a legfőbb, a királyok aranydíszes királya, a legtisztább, a legjobb stb., de csupán a fényben s tisztaságban, Ariman viszont a sötétben, a gonoszban, a romlottban s betegben kap exisztenciát.

b) Ennélfogva ez a felfogás mindjárt a világosság és sötétség *birodalmának* és kettejük harcának további képzetévé tágul. Ormuzd birodalmában mindenekelőtt az *amsaszpandok*,

a mennyország hét fő fényforrása, részesülnek istennek kijáró tiszteletben, mivel ők a világosság lényegi, különös exisztenciái, s ezért mint az ég tiszta s nagy népe, magának az isteninek létezését képezik. Mindegyik amsaszpandnak, akik közé Ormuzd is tartozik, megvan a maga kormányzó, áldó s jótevő napja. Tovább süllyednek az egyediségbe az *izedek* és *ferverek*, akik — mint maga Ormuzd is — megszemélyesülnek ugyan, de a szemlélet számára közelebbi emberi alak nélkül, úgyhogy a szemlélet számára a lényeges nem a szellemi, nem is a testi szubjektivitás marad, hanem a létezés, mint fény, csillogás, ragyogás, tündöklés, kisugárzása stb. Hasonló módon Ormuzd exiztenciájának tekintik általában az egész valóságot: az egyedi természeti dolgokat, amelyek külsőleg nem a világosság és világítótestek módjára léteznek, az állatokat, növényeket stb., valamint az emberi világ alakjait szellemiségük s testiségük szerint, az egyes cselekedeteket és állapotokat, az állam egész életét, a hét nagytól környezett királyt, a rendek tagozódását, városokat, kerületeket a maguk előljáróival, akiknek, mint a legjobbaknak s legtisztábbaknak, példaképül s védelmül kell szolgálniok. Mert minden, ami tenyészetet, életet, fennmaradást hordoz magában és ezt terjeszti — mindaz a fény s a tisztaság létezése és ezáltal Ormuzd létezése; Zoroaszter magábanvéve fényesnek és isteninek tekint minden egyedi igazságot, jóságot, szeretetet, igazságosságot, minden egyedi elevent, jótévőt, védelmezőt, szellemet, boldogságot, gyöngédséget stb. Ormuzd birodalma a valóságosan létező tiszta és világító, s ebben a tekintetben nincs különbség a természet és a szellem jelenségei között, ahogyan Ormuzdban magában közvetlenül egybeesik világosság és jóság, szellem és érzéki minőség. Ennélfogva egy teremtmény *ragyogása* Zoroaszter számára a szellem, az erő és mindenféle életmegnyilvánulás összessége, amennyiben tudniillik ezek a pozitív fennmaradásra, minden önmagábanvéve gonosz és kártékony eltávolítására irányulnak; mert ami az állatokban, emberekben, növényekben a reális és a jó, — az fény, s ennek a fényességnek mértéke és milyensége szerint nyer meghatározást minden tárgy kisebb vagy nagyobb ragyogása.

Mármost hasonló tagozódás és fokozódás megy végbe Ariman birodalmában is, csakhogy ebben a körben a szellemileg rossz és a természetileg gonosz, általában pedig a romboló és tevékeny negatív valósul meg s jut uralomra. Ariman hatalmának azonban nem szabad kiterjeszkednie s az egész

világ célja ennélfogva abban tételeződik, hogy megsemmisítse, szétzúzza Ariman birodalmát, s ezzel mindenben csak Ozmund legyen eleven, jelenlévő s uralkodó.

c) Az egész emberi élet erre az egyetlen célra szenteltetett. Minden egyedi ember feladata saját testi és szellemi megtisztulása, valamint ennek az áldásnak terjesztése, Arimannak és az emberi s természeti állapotokban és tevékenységekben való létezésének legyőzése. Ezért a legmagasabbrendű, legszentebb kötelesség: Ormuzdot a maga teremtésében dicsőíteni, szeretni és tisztelni mindazt, ami ebből a fényből jön, és önmagábanvéve tiszta, s Ormuzd kedvét keresni. Ormuzd minden tisztelet kezdete és vége. Ezért a párszinak minden dolga előtt gondolatban és szóban Ormuzdhoz kell fohászkodnia, majd annak dicsőítése után, aki a tisztaság egész világát sugározza, imádságában a különös dolgokhoz kell fordulnia, azok fenségének, méltóságának s tökéletességének foka szerint, mert — mondja a párszi — amennyire ezek jók és tiszták, annyira lakozik bennük Ormuzd és szereti őket, mint saját tiszta fiait, úgy örül nekik, mint a lények kezdetekor, mivel minden belőle fakadt újonnan és tisztán. Így az imádság először az amsaszpandok felé irányul, mint Ormuzd legközelebbi képmásai felé, mint az elsők és a legragyogóbbak felé, akik az ő trónusát környezik és uralmát elősegítik. Az égi szellemekhez intézett ima pontosan ezek tulajdonságaira s foglalkozásaira vonatkozik, ha pedig ezek csillagok, akkor megjelenésük idejére. A Naphoz napközben fohászkodnak, mégpedig aszerint, hogy kelőben van, delel vagy lemenőben van, mindig másféleképpen. Reggeltől délig különösen azt kéri a párszi, hogy Ormuzd növelje ragyogását, este pedig azért imádkozik, hogy a Nap Ormuzd és minden ized oltalmában fejezze be élete útját. Főként azonban Mitrászt tisztelik, aki, mint a föld s a sivatag megtermékenyítője, éltető nedvet önt az egész természetre, és mint a viszály, háború, bomlás és rombolás valamennyi dev-je ellen küzdő hatalmas harcos, a béke szerzője.

A párszi egészében vége egyhangú magasztaló imáiban továbbá az emberi eszményeket, az ember legtisztább s legigazabb vonásait emeli ki; a fervereket, mint tiszta emberi szellemeket, bármely részén élnek vagy éltek is a Földnek. Különösen Zoroaszter tiszta szelleméhez imádkoznak, azután a rendek, városok, kerületek előljáróihoz is, és most már valamennyi ember szellemét szigorúan egybekapcsoltnak tekin-

tik, mint tagokat a fény amaz eleven társadalmában, amelynek majd egykor Gorotmanban még inkább eggyé kell válnia. Végül az állatokról, a hegyekről, a fákról stb. sem feledkeznek meg, hanem — közben Ormuzdra tekintve — hozzájuk fohászkodnak, dicsőítik jóságukat, az ember számára teljesített szolgálatukat, kiválóképpen pedig a maga nemében elsőt s legkiválóbbat tisztelik, mint Ozmund egyik létezését. A Zend Aveszta Ormuzdnak és minden kiválasztott tiszta s jótevő teremtménynek imádásán kívül követeli a jó *gyakorlati* megvalósítását, a gondolat, a szó s a tett tisztaságát. A párszinak a maga egész külső és benső emberi magatartásában olyannak kell lennie, mint a fénynek, úgy kell élnie és cselekednie, mint ahogy a fény, ahogy Ormuzd, az amsaszpandok, az izedek, Zoroaszter és minden jó ember él és cselekszik. Mert ezek a fényben élnek és éltek, s minden tettük — fény, ezért mindenkinek ezek mintaképét kell szem előtt tartania s ezek példáját kell követnie. Minél több tiszta fényt és jóságot tanúsít életében s ténykedéseiben az ember, annál közelebb állnak hozzá az égi szellemek. Ahogy az izedek jótékonyan megáldanak, megelevenítenek, termékennyé s derűssé tesznek mindent, úgy igyekszik ő is a természetet megtisztítani, megnemesíteni, mindenütt elterjeszteni az élet fényét s a vidám termékenységet. Ebben az értelemben ételt ad az éhezőknek, ápolja a betegeket, üdítő italt nyújt a szomjazóknak, fedelet s nyughelyet a vándornak, tiszta magot a földnek, tiszta csatornákat ás, fával ülteti be a sivatagot, — ahol csak teheti, előmozdítja a tenyészetet, gondoskodik az élők táplálásáról s megtermékenyítéséről, a tűz tiszta ragyogásáról, eltakarítja a döglött s tisztátalan állatokat, házasságokat köt; s még a szent Szapandomad, a föld izedje is örül ennek és gátat vet a kárnak; amit a devek s a darvandok igyekeznek okozni.

2. Ha a leglényegesebb alapvető nézetek e rövid leírása után ismételten felvetjük ezek *szimbólikus* jellegének kérdését, akkor megállapíthatjuk, hogy az, amit szimbolikusnak neveztünk, itt *még egyáltalában* nincs még. Egyfelől persze a fény a természetileg létező, másfelől pedig a jó, áldásos, fenntartó stb. jelentésével bír, úgyhogy azt mondhatnók: a fény valóságos exisztenciája ennek az általános, a természeten s az emberi világon keresztül érvényesülő jelentésnek egy pusztán rokon képe. De még a párszik nézetét tekintve is, helytelen az exisztenciának s jelentésének szétszakítása, mert számukra éppen a *fény*, mint fény, a jó; s ezt úgy fogják fel,

hogy a fény mint *fény* van jelen és hat minden különös jóban, elevenben, pozitívban. Az általános és isteni megvalósul ugyan a különös világi valóság különbségein keresztül, ebben az elkülönböződött s egyedülállóvá-vált létezésében jelentés és alak szubsztanciális szét nem vált egysége mégis megmarad, s ennek az egységnek különbözősége nem vonatkozik a jelentésnek mint jelentésnek és manifesztációjának különbségére, hanem csupán a létező tárgyaknak különbségére, pl. ama csillagok, növények, emberi érzületek és cselekedetek különbségére, amelyekben meglevőnek tekintik az istenit, mint világosságot vagy sötétséget.

A további képzetekben mindenesetre eljutunk néhány szimbolikus kezdethez, ami azonban nem jelenti az egész szemléletmód tulajdonképpeni típusát, hanem csupán egyedülálló megvalósulásként érvényesülhet. Ormuzd pl. ezt mondja kedvencéről, Dzsemsidről: „Nagy volt előttem Dzsemsidnek, Vivengham fiának szent fervere. Kezébe kardot adtam, arany a pengéje, arany a markolata. Aztán bejárta Dzsemsid a föld háromszáz tartományát. Meghasítá a földet aranypengével, kardjával, mondván: Örvendjen Szapandomad! Elmondá a szent igét, imádkozván a szelíd marhához, a vad marhához s az emberekhez. Így átvonulása boldogság s áldás volt ez országok számára, s nagy tömegekben futott össze háziállat, mezei állat s ember." A kard, valamint a föld meghasítása itt kép, amelynek jelentéséül a földművelést tehetjük fel. A földművelés még nem magáértvéve szellemi tevékenység, de nem is tisztán természeti dolog, hanem az ember megfontolásból, értelemből és tapasztalatból származó általános munkája, amely áthatja életének minden vonatkozását. Dzsemsid körútjának elképzelése nem mondja ki határozottan, hogy a föld karddal történt meghasításának a földművelésre kell utalnia, s ezzel a meghasítással kapcsolatban szó sem esik termékennyé-tevésről és mezei terményekről: mivel azonban úgy tűnik, hogy ebben az egyedi cselekvésben egyúttal több is rejlik, mint a földnek ez az egyedi körüljárása és fellazítása, — azért ebben valami szimbolikus utalást kell keresnünk. Hasonlóan vagyunk közelebbi elképzelésekkel, ahogy azok különösen a Mitrász-kultusz későbbi kibontakozásában fordulnak elő. Mitrászt úgy ábrázolják, mint ifjút, aki derengő barlangban magasbarántja a bika fejét s torkába döfi kardját, egy kígyó a vért nyalogatja, egy skorpió pedig a bika nemzőszervét mardossa. Ezt a szimbolikus ábrázolást

hol asztronómiailag, hol másképpen magyarázták. A bikát azonban általánosabb s mélyebb értelemben olyan általános természeti elvnek vehetjük, amelyen az ember, a szellemi diadalmaskodik, habár közrejátszhatnak asztronómiai vonatkozások is. De hogy ez tartalmaz olyan fordulatot is, mint a szellem diadala a természeten, arra utal Mitrász — a közvetítő — neve is, különösen a későbbi korban, amikor a természet fölé emelkedés már a népek szükséglete lett.

De az ilyen szimbolumok, mint mondottuk, *csak* mellékesen fordulnak elő a régi párszi szemléletében és nem az egész szemléletmód általános elvét képezik.

Még kevésbbé *szimbolikus* az a *kultusz*, amelyet a Zend-Aveszta ír elő. Itt nem találunk sem szimbolikus táncokat, amelyek a csillagok egymást-keresztező pályáját ünneplik vagy utánozzák, sem egyéb tevékenységeket, amelyek általános képzetek magyarázó képének számítanak csupán: minden cselekedet, amely vallásos kötelesség a párszi számára, olyan foglalatosság, amely a tisztaságnak a bensőben s a külsőben való valóságos elterjesztésére törekszik és minden emberben s természeti tárgyban Ormuzd uralmának megvalósítására irányuló általános célszerű törekvésnek tűnik, — olyan cél megvalósításának, amelyre maga ez a cselekvés nemcsak utal, hanem teljesen el is ér.

3. Ahogy mármost ebből az egész szemléletből hiányzik a szimbolikus típusa, éppúgy hiányzik belőle a sajátos *művészinek* jellege is. Általánosságban nevezhetjük ugyan ezt az elképzelésmódot *költőinek*, mivel nem fogadja magába sem az egyedi természeti tárgyakat, sem az egyedi emberi érzületeket, állapotokat, tetteket, cselekedeteket a maguk közvetlen s ezáltal esetleges és prózai jelentéktelenségében, — hanem ezeket inkább lényegi természetük szerint az abszolútnak, mint fénynek, a fényében tekinti, és megfordítva: a konkrét természeti s emberi valóság általános lényegiségét sem e valóság exisztencianélküli s alaknélküli általánosságában fogja fel, hanem ezt az általánost és ezt az egyedit közvetlenül egynek képzeli el és jelenti ki. Az ilyen szemlélet lehet szép, széleskörű s nagy; és a rossz s értelmetlen bálványképekkel szembeállítva a fény, mint a magábanvéve tiszta s általános, mindenesetre megfelel a jónak s az igaznak; a költészet azonban itt megreked az általánosban, s nem jut el a művészethez és a műalkotásokhoz. Mert sem a jó s az isteni nincs magábanvéve meghatározva, sem ennek a tartalomnak alakja s for-

mája nem származik a szellemből, hanem — mint már láttuk — magát a létezőt, a Napot, a csillagokat, a valóságos növényeket, állatokat, embereket, a létező tüzet ragadják meg az abszolútnak a maga *közvetlenségében* már megfelelő alakjaként. Az érzéki ábrázolást nem a szellem alakítja, formálja és találja ki, ahogyan ezt a művészet megkívánná, hanem közvetlenül a külsőleges létezésben adekvát kifejezésként találják meg s nyilvánítják ki. A képzelet ugyan az egyedit másfelől realitásától függetlenül is megszilárdítja, mint például az izedekben s a ferverekben, az egyes emberek géniuszaiban, — a költői kitalálás azonban ebben a kezdődő szétszakadásban szerfelett gyenge, mert a különbség egészen formális marad, úgyhogy a géniusz, a ferver, az ized nem ölt fel és nem is ölthet fel sajátos alakot, hanem részint csak ugyanazzal a tartalommal rendelkezik, részint a szubjektivitás szintén csak puszta, magáértvéve üres formájával, ami már a létező individuum sajátja. A fantázia ennélfogva sem egy másik, mélyebb jelentést, sem egy magábanvéve gazdagabb individualitás önálló formáját nem teremti meg. S bár továbbá a különös exisztenciákat olyan általános képzetekbe s fajtákba összefogva látjuk, amelyeknek, mint az ilyen fajszerűségnek, a képzet ad reális exisztenciát, mégis, a sokságnak az átfogó lényegi egységbe való e felemelkedése, mint ugyanolyan fajú és fajtájú egyediségnek csírája és alapja, megint csak meghatározatlanabb értelemben a fantázia tevékenysége, nem pedig a költészet s a művészet sajátos alkotása. Így például a szent Behram-tűz a lényegi tűz; a vizek között szintén előfordul minden vizek vize. Hom a legelső, legtisztább, legerősebb minden fák között, az ősfa, amiben a halhatatlanság életnedve buzog; a hegyek között az Albordzsot, a szent hegyet képzelik az egész föld első csírájának, amit fényár övez, s róla indulnak el az emberek jótevői, akik megismerték a fényt, rajta nyugszik a Nap, a Hold és a csillagok. Egészében azonban az általánost közvetlen egységben tekintik a különös dolgok meglévő valóságával és csak olykor-olykor érzékítenek meg általános képzeteket különös képekkel.

Még prózaibb célja ennek a kultusznak Ormuzd valóságos létrehozása és uralma minden dologban; e kultusz csupán minden tárgynak ezt a megfelelőségét és tisztaságát követeli meg, anélkül, hogy ebből akár csak egy, mintegy közvetlen

elevenségben létező műalkotást is alkotna, ahogyan Görögországban a bajnokokat, harcosokat stb. a maguk kidolgozott testiségében tudták ábrázolni.

Mindezen oldalak s vonatkozásuk szerint a szellemi általánosság s az érzéki realitás első egysége csupán *alapja* a szimbolikusnak a művészetben, anélkül, hogy már maga sajátszerűen szimbolikus lenne, és műalkotásokat hozna létre. Ennélfogva ha el akarjuk érni ezt a következő célt, az imént megvizsgált első egységből a jelentésnek és alakjainak *differenciájához* és *harcához* kell eljutnunk.

B) A fantasztikus szimbolika

Mivel kilépünk az abszolút és külsőleg észlelt létezése közvetlenül szemlélt azonosságából, lényegi meghatározásként előttünk áll az eddig egyesült oldalak *különválása*, ami arra késztet, hogy megkíséreljék az ezáltal beállott törést fantáziadús módon orvosolni, a szétszakadt egység egybekovácsolása útján.

Ezzel a kísérlettel támad a művészet tulajdonképpeni szükséglete. Mert ha a képzet magáértvéve tételezi a maga már nemcsak közvetlenül a létező realitásban szemlélt tartalmát, eloldva ettől a létezéstől, akkor csak ezáltal hárul a szellemre az a feladat, hogy az általános képzeteket megújított, a szellemből létrehozott módon gazdag fantáziával kialakítsa a szemlélet és az észlelés számára, s ebben a tevékenységben művészeti alkotásokat hozzon létre. Mivel mármost az első szférában — még csak itt vagyunk — ez a feladat csak szimbolikusan oldható meg, azért úgy tűnhet, mintha már most a tulajdonképpeni szimbolikus talaján állanának. Mégsem ez a helyzet.

A következőkben a forrongó fantázia alakulásaival találkozunk, s ez a fantázia a maga képzelődéseinek nyugtalanságában csupán a szimbolikus művészet valódi középpontjába vezető utat jelzi. A jelentés és az ábrázolási forma különbségének és egymásravonatkozásának első feltűnésénél ugyanis mindkettő, mind a különválás, mind az összekapcsolódás zavaros még. Ez a zavarosság szükségszerű lesz azáltal, hogy a megkülönböztetett oldalaknak mindegyike nem fejlődött még olyan totalitássá, amely önmagában hordja a másik alapmeghatározását képező mozzanatot, aminek következtében létrejöhet az igazán adekvát egység és kibékülés. A szellem

pl. a maga totalitása szerint a külső jelenség oldalát éppúgy önmagából határozza meg, mint ahogy a magábanvéve totális és megfelelő jelenség magáértvéve csupán a szelleminek külső exisztenciája. A szellemtől megragadott jelentéseknek és a jelenségek létező világának ennél az első szétszakadásánál azonban a jelentések nem a konkrét szellemiség jelentései, hanem absztrakciók, és kifejezésük ugyancsak szellemietlen s ezáltal absztrakt módon csak-külső és érzéki. A megkülönböztetés és az egyesülés kényszere ennélfogva olyan botorkálás, amely az érzéki egyediségekből meghatározatlanul s mérték nélkül átkalandozik a legáltalánosabb jelentésekbe és a bensőleg, a tudatban felfogott számára csak az érzéki alakulások feltétlenül ellentétes formáját tudja megtalálni. Ennek az ellentmondásnak igazában egyesítenie kell az egymás ellen küzdő elemeket, de csupán nyugtalanul ide-oda hánykolódik, az egyik oldalról átűzetve az ellentétes oldalra, erről visszavetődve az elsőre; s azt reméli, hogy a feloldásra való törekvés ide-oda ingadozásában máris megtalálta a megnyugvást. De a valódi kielégülés helyett ennélfogva csupán maga az *ellentmondás* áll elő, mint az igazi egyesulés, s ezzel a legtökéletlenebb egység, mint a tulajdonképpeni művészetnek megfelelő elem. Az igazi szépséget ezért nem kereshetjük a homályos kuszaság e földjén. Mert azt találjuk, hogy egyfelől a két véglet közötti nyugtalan, gyors csapongásban az általános jelentések terjedelme és hatalma ezáltal egészen inadekvát módon kapcsolódik a mind egyedisége, mind elemi megjelenése szerint felvett érzékihez, másfelől pedig, hogy a legáltalánosabb — ha belőle indulunk ki — megfordítva viszont szégyentelenül befészkelődött a legérzékibb jelenvalóság kellős-közepébe, s ha most ennek a megnemfelelésnek érzése is tudatosul, akkor itt a fantázia már csak torzítások útján menekülhet meg, mivel a különös alakokat szilárdan körülhatárolt különösségükön túlnöveszti, kibővíti, meghatározatlanná változtatja, a szertelenségig fokozza és szétszakítja, s ezáltal a kibékülésre való törekvésben az ellentétest csak a maga kibékítetlenségében hozza napvilágra.

A fantázia és a művészet ezen első, még egészen vad kísérleteivel kiváltképpen a régi *hinduknál* találkozunk; e fokozat fogalmának megfelelően ezeknek a kísérleteknek alapvető fogyatékossága az, hogy nem képesek megragadni sem a magáértvaló jelentéseket azok tisztaságában, sem a meglévő valóságot annak tulajdonképpeni alakjában s jelen-

tőségében. A hinduk ezért személyek s események történeti felfogására is képtelennek bizonyultak, mivel a történelmi szemlélethez hozzátartozik az a józanság, amely a megtörténtet magáértvalósága szerint, valóságos alakjában, empirikus közvetítéseiben, alapjaiban, céljaiban és okaiban fogja fel és érti meg. Ezzel a prózai megfontoltsággal ellenkezik a hinduknak az a hajlama, hogy mindent a feltétlen abszolútra és istenire vezetnek vissza s hogy a legközönségesebb és legérzékibb dologban is az istenek fantázia-szülte jelenléte és valósága lebeg előttük. Mivel a köznapi tudatnak és a prózának rendje, értelme és szilárdsága egészen elhanyagolt marad, ezért a végső és az abszolút egymásbafolyó kuszaságában — minden bőség és nagyszerű merészség mellett is — ugyanolyan mértékben ama fantasztikus, szörnyű badarságra adják fejüket, amely a legbensőségesebből, a legmélyebből a legközönségesebb jelenbe csap át, hogy az egyik végletet közvetlenül átfordítsa a másikba és eltorzítsa.

Ha közelebbről szemügyre vesszük ennek a folytonos mámornak, ennek a tébolyodásnak és tébolyodottságnak meghatározottabb vonásait, akkor itt nem a vallásos képzeteket mint olyanokat kell sorravennünk, hanem csak azokat a fő mozzanatokat, amelyek szerint ez a szemléletmód a művészethez tartozik. Ezek a fő pontok a következők.

1. A hindu tudat egyik végletе — az abszolútról, mint a magábanvéve feltétlen általánosról, megkülönböztetésnélküliről és ezáltal teljesen meghatározatlanról alkotott tudat. Ez a legszélsőségesebb absztrakció, mivel nincs különös tartalma és nem konkrét személyiségként képzelik el, nem adódik egyetlen szempontból sem olyan anyagként, amelyet bármiképpen is kialakíthatna a szemlélet. Mert Brahmát, mint általában a legfőbb istenséget, teljesen elszakították az érzékektől és az észleléstől, sőt tulajdonképpen még csak a gondolkodásnak sem objektuma. Mert a gondolkodáshoz hozzátartozik az öntudat, amely egy tárgyat tételez magának, hogy abban magára találjon. Minden megértés már az Én-nek és az objektumnak azonosulása; kibékülése annak, ami ezen a megértésen kívül szét van szakítva; amit nem értek meg, amit nem ismerek fel, az számomra idegen és más marad. Az emberi saját Én Brahmával való egyesülésének hindu módra csupán szakadatlan, fokozódó felkapaszkodás e legszélsőségesebb absztrakció felé, amelyben nemcsak a teljes konkrét tartalomnak kell elenyésznie, hanem az öntudatnak is, mielőtt

még az ember képes lenne hozzá felérni. Ennélfogva a hindu nem ismer kibékülést és azonosságot Brahmával abban az értelemben, hogy az emberi szellemben ez az egység *tudatosulna;* hanem az egység a hindu számára abban áll, hogy éppen a tudat és az öntudat tűnik el teljesen s vele saját személyiségének minden világtartalma és benső tartalma is. Az üressé válás és az abszolút tompultsággá-semmisülés számít annak a legmagasabbrendű állapotnak, amely a legfőbb istenné, Brahmává teszi az embert.

Ez az absztrakció — egyike a legkeményebbeknek, amelyeket az ember magáévá tehet — egyfelől mint Brahma, másfelől pedig mint a magábanvaló eltompulásnak és az önsanyargatásnak tisztán elméleti benső kultusza, — nem tárgya a fantáziának s a művészetnek, amelynek csak az e célhoz vezető út vázolásánál van alkalma sokféle képződményben létrejönni.

2. De megfordítva: a hindu szemlélet éppoly közvetlenül szökken át ebből az érzékfelettiségből a legvadabb érzékiségbe. Minthogy azonban a két mozzanat közvetlen s ezáltal nyugodt azonossága megszünten-felemelődött és helyette az azonosságon belüli *differencia* vált alaptipussá, ezért ez az ellentmondás közvetítés nélkül lök át bennünket a legvégesebből az istenibe és ebből ismét vissza a legvégesebbe; és olyan alakulatok között élünk, amelyek az egyik mozzanatnak a másikba való kölcsönös átfordulásából keletkeznek, mint valami boszorkányvilágban, ahol az alaknak semmiféle meghatározottsága nem marad meg, ha azt megtartani szeretnők, hanem egyszerre átváltozik saját ellentétévé, vagy pedig szertelenül felpuffad és szétfoszlik.

Mármost a hindu művészet megjelenésének általános módjai a következők:

a) Az egyik oldalon a képzelet úgy helyezi bele az abszolút legszörnyűbb tartalmát a maga egyedisége szerint *közvetlen érzékibe,* hogy ennek az egyednek magának — úgy, ahogy van — az ilyen tartalmat magábanvéve tökéletesen kell ábrázolnia, s mint ilyennek kell léteznie a szemlélet számára. A Ramayanában pl. Ramasz barátja, a majomkirály, Hanuman, főalak és a legbátrabb tetteket viszi véghez. Indiában a majmot általában istenként tisztelik, létezik egy egész majomváros. A majomban mint ebben az egyedi létezőben, az abszolútnak végtelen tartalmát csodálják és istenítik. Ugyanígy tisztelik Szabala tehenet, amely a Ramayanában a Viszvamitra vezekléseiről szóló epizódban szintén mérhetet-

lon hatalommal felruházva jelenik meg. Vannak továbbá Indiában családok, amelyekben az abszolút valóságos, bár egészen bárgyú és együgyű emberként vegetál, akit istenként tisztelnek a maga közvetlen elevenségében s jelenvalóságában. Ugyanezt találjuk a lámaizmusban is, ahol az egyes ember is, mint jelenvaló isten, a legnagyobb imádatban részesül. Indiában azonban ezzel a tisztelettel nemcsak kizárólag egy valakinek adóznak, hanem már származása szerint, saját kasztjába való beleszületésénél fogva mindegyik bramin — braminnak számít, s az ember természetes módon részesül az érzéki születés révén az istennel azonosító, szellem-általi újjászületésben, úgyhogy magának az isteninek legmagasabb csúcsa közvetlenül visszazuhan a létezésnek egészen közönséges valóságába. Mert már a braminoknak legszentebb kötelességükké tették, hogy a Védákat olvassák és ezáltal bepillantsanak az istenség mélységeibe, ennek a kötelességének azonban a legnagyobbfokú szellemnélküliséggel is eleget tehet a bramin s így sincsen megfosztva isteniségétől. Hasonlóképpen a hinduk által ábrázolt legáltalánosabb viszonyok egyike a nemzés, a keletkezés, ahogy a görögök Erost tartják a legrégibb istennek. Mármost ezt a nemzést, az isteni tevékenységet sok ábrázolásban újra csak egészen érzékien fogják fel, a férfi és női nemiszerveket a legszentebbeknek tartják. Éppígy egészen triviálisan vonják be a legköznapibb dolgok kellős közepébe az istenit, mégha ez magáértvalósága szerint a maga istenségében lép is be a valóságba. Így pl. a Ramayana elmeséli, hogyan jött el Brahma Vlamikiszhez a Ramayana mítikus énekeséhez. Valmikisz teljesen hindu szokás szerint fogadja: meghajol előtte, széket tesz eléje, vízzel és gyümölccsel kínálja; Brahma valóban helyet foglal és a házigazdát is erre szólítja fel; így üldögélnek hosszasan, míg végül Brahma parancsot ad Valmikisznek a Ramayana megköltésére.

Ez még szintén nem sajátos szimbolikus felfogás, mert bár itt — amint azt a szimbolum megköveteli — az alakokat a meglévőből veszik és általánosabb jelenésekre alkalmazzák, mégis hiányzik a másik mozzanat, hogy tudniillik a különös exisztenciának nem kell *valóban* abszolút jelentésnek lennie a szemlélet számára, hanem erre a jelentésre csak *utalnia* kell. A hindu fantázia számára a majom, a tehén, az egyes bramin stb. nem az isteninek egy-egy rokon szimboluma, hanem ezeket magának az isteninek, az istenivel adekvát létezésnek tekinti s ábrázolja.

De ebben rejlik az az ellentmondás, amely a hindu művészetet átviszi a felfogás egy második módjába. Mert egyfelől a feltétlen érzékietlent, az abszolútot mint olyat, a jelentést feltétlenül, mint igazán istenit fogják fel; másfelől a fantázia a konkrét valóság egyediségeit érzéki létezésükben is isteni jelenségeknek tekinti. Ezeknek az egyediségeknek ugyan részint csak az abszolút különös oldalait kell ábrázolniok, ámde a közvetlenül egyedi még ekkor sem felel meg az általánosságnak, amely hivatott az előbbieknek megfelelő kifejezésre, s velük annyival is inkább éles ellentmondásban van, mivel itt a jelentést már a maga általánosságában ragadták meg, a fantázia pedig ebben az általánosságban a jelentést kifejezetten a legérzékibbel és legegyedibbel közvetlenül azonosította.

b) Mármost ennek a meghasonlásnak következő megoldását a hindu művészet — mint erre már az előbb utaltunk — képeinek *mértéknélküliségében* keresi. Az egyes alakok, hogy érzéki alakokként érhessék el az általánosságot, vadul kolosszálissá, groteszkké torzulnak. Mert az egyedi alak, amelynek nem önmagát és a számára — mint különös jelenség számára — sajátságos jelentést kell kifejeznie, hanem egy rajta kívülfekvő általános jelentés, mindaddig nem elégíti ki a szemléletet, míg önmagából cél és mérték nélkül át nem csap a szörnyűségbe. Itt ugyanis a nagyságnak mind a térbeli alakban, mind az időbeli mérhetetlenségben történő legtékozlóbb eltúlzása és egyazon meghatározottság megsokszorozódása, sokfejűség, a karok tömege stb. révén érik el a jelentések szélességét és általánosságát. A tojás például magábazárja a madarat. Ez az egyedi existencia mármost egy világtojás mérhetetlen képzetévé, valamennyi dolog általános életének burkává tágul, amelyben Brahma, a teremtő isten egy teremtésesztendőn át tétlenül időz, míg aztán puszta gondolatára kétfelé hull a tojáshéj. Természeti tárgyakon kívül mármost emberi egyének és események is valódi isteni tevékenykedés jelentésévé magasztosulnak olymódon, hogy sem a magáértvaló isteni, sem az emberi nem állandósulhat, hanem a kettő szakadatlanul egybefonódva jelenik meg. Idetartoznak különösképp az istenek megtestesülései, főként Visnué, a megtartó istené, akinek tettei a nagy epikus költemények főtárgyát képezik. Ezekben a megtestesülésekben az istenség közvetlenül átmegy a világi megjelenésbe. Így például Ramasz maga Visnu hetedik megtestesülése (Ramacsandra). Egyes szükségletek, cselekmények, állapotok, alakok és a viselkedés módjai nyomán

megmutatkozik ezekben a költeményekben, hogy tartalmukat részben valóságos eseményekből, azoknak a régebbi királyoknak tetteiből merítették, akik elég erősek voltak akkor, hogy megalapozzák a rend és a törvényesség új állapotait; ennélfogva az emberi kellős közepén, a valóság szilárd talaján állunk. De aztán megfordítva, ismét minden kibővül, ködössé foszlik, átfordul az általánosba, úgyhogy ismét elveszítjük lábunk alól az alig meghódított talajt, s nem tudjuk, hol vagyunk. Hasonló a helyzet a Szakuntalával is. Kezdetben gyengéd, harmatos szerelmi világ tárul szemünk elé, melyben minden emberi módon járja a maga megfelelő útját, — de azután egyszeriben kiragadnak bennünket ebből az egész konkrét valóságból és a felhőkbe, Indra egébe emelkedünk, ahol minden megváltozik és a maga meghatározott köréből a természeti élet általános jelentéseivé tágul a braminokkal és a természeti istenek feletti hatalommal kapcsolatban, amely hatalomban szigorú vezeklések révén részesül az ember.

Ezt az ábrázolásmódot sem mondhatjuk sajátosan szimbolikusnak. A sajátos szimbolum ugyanis az általa használt meghatározott alakot meghagyja a maga meghatározottságában, úgy, ahogy az létezik, mivel nem a jelentés közvetlen létezését akarja szemlélni benne annak általánossága szerint, hanem a tárgy rokon minőségeiben a jelentésre csak utal. A hindu művészet azonban, bár elválasztja egymástól az általánosságot és az egyedi exisztenciát, mégis megköveteli a kettő fantázia-alkotta közvetlen egységet, s ezért ki kell ragadnia a létezőt annak korlátozottságából és azt még érzéki módon is a meghatározatlanságig kell nagyítania és általában át kell alakítania, el kell torzítania. Ennélfogva a meghatározottságnak ebben a szétfolyásában és abban a kuszaságban, amely azáltal keletkezik, hogy mindig a magasabbrendű benső tartalmat vetítik bele olyan dolgokba, olyan jelenségekbe, eseményekbe és tettekbe, amelyek korlátozottságukban az ilyen tartalom hatalmát nem képesek sem magán- és magáértvalóságuk szerint magukbanfoglalni, sem azt kifejezni, — ezért inkább a *fenségesség* visszhangját kereshetjük, mint a tulajdonképpeni szimbolikust. A fenségesben ugyanis — mint később még megismerkedünk vele — a véges jelenség csak úgy fejezi ki az abszolutat, amelyet szemléletessé kell tennie, hogy magából a jelenségből kitűnik: nem érheti el a tartalmat. Így van ez pl. az örökkévalóság esetében. Képzete fenségessé válik, ha időbelileg kell megnyilvánulnia, mivel még a legna-

gyobb szám is mindig elégtelen és egyre sokszorozódnia kell, anélkül, hogy véget érne. Ahogy Istenről mondják: „Ezer esztendő előtted egy nap." A hindu művészet ilyen és hasonló módon sok olyasmit tartalmaz, ami már kezdi megütni a fenségességének ezt a hangját. Mégis a tulajdonképpeni fenségességtől nagymértékben különbözik annyiban, hogy a hindu fantázia az ilyen vad alakokban nem teszi negatívvá azokat a jelenségeket, amelyeket bemutat, hanem azt hiszi, hogy éppen a mértéknélküliség és körülhatárolatlanság révén tűnt el és szünt meg egyfelől az abszolút, másfelől annak alakja közötti különbség és ellentmondás. Mármost, amennyire ebben a túlzásban nem fogadhatjuk el sajátosan szimbolikusnak és fenségesnek, éppoly kevéssé tulajdonképeni szép. Mert kiváltképp az emberinek, mint olyannak, a leírásában sok kedves és gyengéd dolgot nyújt ugyan, sok barátságos képet és gyengéd érzést, ragyogó természetleírásokat és a szerelem, az elfogulatlan ártatlanság bájos, gyermeki vonásait, valamint nagyszerűt és nemest; — ami azonban az általános alapjelentést illeti, a szellem ezzel szemben mindig egészen érzéki marad, a leglaposabb a legmagasabbrendű mellett áll; a meghatározottság szétrombolódik; a fenséges a puszta határtalanság és ami a mítoszhoz tartozik, az jórészt csak a nyugtalanul keresgélő képzelőerőnek, az értelemnélküli alakítóhetségnek fantasztikumához vezet.

c) Végül az ábrázolásnak ezen a fokon található legtisztább módja — a *perszonifikáció* és általában az *emberi alak*. Mivel azonban a jelentés itt még nem fogható fel szabad szellemi szubjektivitásként, hanem vagy valami absztrakt, általánosságában felvett meghatározottságot, vagy a puszta természetet, pl. folyók, hegyek, csillagok, a Nap stb. életét tartalmazza, — azért tulajdonképpen az emberi alak méltóságán alul áll, hogy effajta tartalom számára kifejezésként használják fel. Mert igazi rendeltetésének megfelelően az emberi test is, az emberi tevékenységek és események formája is csak a konkrét szellemet és ennek belső tartalmát fejezi ki, amely szellem ennélfogva ebben a realitásában önmagánál marad s benne nem csupán egy szimbolummal vagy külső jellel rendelkezik.

Ezért egyfelől a perszonifikáció — jóllehet a jelentés, amelynek ábrázolására hivatott, egyaránt hozzátartozik a szellemihez és a természetihez — a jelentés absztrakciója miatt ezen a fokon még mindig felszínes marad és a közelebbi szem-

léltetés számára még szüksége van sok más alakulatra, amelyekkel összevegyül és ezáltal maga is beszennyeződik. Másfelől itt nem a szubjektivitás és ennek alakja a jellemző, hanem ezek *megnyilvánulásai*, tettei stb., mivel először csak a tevékenységben és a cselekvésben rejlik az a meghatározottabb elkülönböződés, amelyet vonatkozásba lehet hozni az általános jelentések meghatározott tartalmával. Ekkor azonban ismét fellép az a fogyatékosság, hogy nem a szubjektum, hanem csak annak megnyilvánulása a jelentéses elem, valamint fellép az a zűrzavar, hogy az események és a tettek, ahelyett, hogy a szubjektum realitása és önmagát megvalósító létezése volnának, máshonnan kapják tartalmukat és jelentésüket. Ezért egész sor ilyen cselekménynek lehet ugyan önmagábanvéve következménye és következetessége, ami abból a tartalomból rajzolódik ki, melynek kifejezésére az ilyen sor szolgál; ezt a következetességet azonban megint csak megszakítja és részben megszünteti a perszonifikálás és az antropomorfizálás, mivel a szubjektiválás, megfordítva, a tevékenykedés és a megnyílvánulások önkényéhez is elvezet, úgyhogy a jelentéses és a jelentésnélküli annál tarkábban és szabálytalanabbul játszik át egymásba, minél kevésbbé képes a fantázia a maga jelentéseit és azok alakjait egymással alapos és szilárd összefügésbe hozni. — Ha azonban a csak-természetit veszik egyedüli tartalomnak, akkor a természeti a maga részéről nem méltó emberi alak viselésére, az emberi alak pedig, mivel csak a szellemi kifejezésére megfelelő, a maga részéről képtelen a pusztán természetinek ábrázolására.

Mindezekben a vonatkozásokban ez a perszonifikálás nem lehet igaz, mert az igazság a művészetben — ahogyan az igazság általában — megköveteli a benső és külső, a fogalom és realitás összhangzását. A görög mitológia pl. perszonifikálja ugyan a Pontost, a Skamandrost is, megvannak a maga folyamistenei, nymphái. dryadjai stb., és a természetet általában gyakran teszi a maga emberi isteneinek tartalmává. A perszonifikációt azonban nem hagyja meg pusztán formálisnak és felszínesnek, hanem olyan individuumokat alakít belőle, akikben háttérbe szorul a puszta természeti jelentés, a kiemelkedő elem viszont az emberi, amely ilyen természeti tartalmat vett fel magába. De a hindu művészet megáll a természeti és az emberi groteszk vegyülékénél, úgyhogy egyik oldala sem érvényesíti a maga jogát, és kölcsönösen eltorzítják egymást.

Általában véve még ezek a perszonifikációk sem sajátosan szimbolikusak, mivel formális felszínességük miatt nem állanak lényegi vonatkozásban és közelebbi rokonságban azzal a meghatározottabb benső tartalommal, amelyet szimbolikusan kellene kifejezniök. Ugyanakkor azonban a különös egyéb alakulatokat és attributumokat illetően, amelyekkel elvegyülve jelennek meg az efféle perszonifikációk és amelyeknek a meghatározottabb, az isteneknek tulajdonított minőségeket kell kifejezniök, — megkezdődik a szimbolikus ábrázolásokra való törekvés, amely ábrázolások számára már csak az általános összefoglaló forma marad meg.

Az idetartozó legfőbb szemléletekre vonatkozólag mindenekelőtt a Trimurtiszt, vagyis a háromalakú istenséget kell megemlítenünk. Ehhez tartozik először *Brahma*, az alkotó, nemző tevékenység, a világteremtő, az istenek ura stb. Egyfelől megkülönböztetik Brahmától (mint neutrumtól), a legfőbb lénytől, amelynek elsőszülöttje, másfelől azonban megint csak egybeesik ezzel az absztrakt istenséggel, ahogy általában a hinduknál a különbözőségek nem képesek rögzítődni határaik között, hanem részint elmosódnak, részint átmennek egymásba. A következő alaknak mármost sok szimbolikus vonása van: négy fejjel és négy kézzel, kormánypálcával, gyűrűvel stb. ábrázolják, a színe vörös, ami a Napra utal, mivel ezek az istenek egyben mindig olyan általános természeti jelentéseket is hordoznak magukban, amelyek bennük perszonifikálódnak. A Trimurtisz *második* istene *Visnu*, a megtartó isten, a *harmadik* pedig *Sziva*, a romboló isten. Ezeknek az isteneknek számtalan szimboluma van. Mert jelentéseik általánossága mellett rengeteg egyedi hatást foglalnak magukban, részint különös — főként elemi — természeti jelenségekre vonatkozóan, ahogy pl. Visnué a tűz minősége (Wilson lexikonja 2.), részint szellemiekre vonatkozóan, — ami aztán tarka összevisszaságban forrong és a szemlélet számára gyakran a legvisszataszítóbb alakokat hozza létre.

Ennél a háromalakú istennél nyomban a legvilágosabban szembetűnik, hogy itt a szellemi alak még nem léphet fel a maga igazságában, mert a szellemi nem képezi a tulajdonképpeni átfogó jelentést. Az isteneknek ez a hármasága ugyanis akkor lenne szellem, ha a harmadik isten konkrét egység és a megkülönböztetettségből és megkettőzöttségből magához való visszatérés lenne. Az igazi elképzelés szerint ugyanis Isten — szellem, mint ilyen, tevékeny, abszolút megkülönböz-

tettség és egység, amely általában a szellem fogalmát képezi. A Trimurtiszban azonban a harmadik isten nem a konkrét totalitás, hanem csupán egy oldal a két másikhoz viszonyítva és ezért szintén absztrakció, nem magába való visszatérés, hanem csak átmenet egy másvalamibe, átalakulás, alkotás és pusztítás stb. Ennélfogva nagyon vigyáznunk kell arra, nehogy már az ész első ilyen sejtéseiben megtalálni véljük a legfőbb igazságot, és nehogy ebben az összhangban, amely ritmusa szerint mindenesetre magában foglalja a háromságot, amely főképzete a kereszténységnek, már a keresztény Szentháromságot akarjuk felismerni. Mármost Brahmából és a Trimurtiszból kiindulva a hindu fantázia fantasztikus módon továbbmenve a sokoldalú istenek megszámlálhatatlan tömegévé fejlődött. Mert a lényegében isteninek felfogott általános jelentések ezer és ezer olyan jelenségben megtalálhatók, amelyek mármost maguk is istenként perszonifikálódnak és szimbolizálódnak s a legnagyobb akadályokat gördítik a tiszta megértés útjába a fantázia meghatározatlansága és csapongó állhatatlansága mellett, amely fantázia a maga kitalálásaiban nem bánik semmivel sem annak sajátos természete szerint és mindent elmozdít a maga helyéről. Ezeknek az alárendelt isteneknek számára, akiknek élén Indra, a Levegő és az Égbolt áll, kivátképpen az általános természeti erők, a csillagok, folyók, hegységek adják meg a legközelebbi tartalmat működésük, változásuk, áldásos vagy káros, megtartó vagy romboló befolyásuk különböző mozzanataiban.

De a hindu fantázia és művészet egyik legfőbb tárgya az isteneknek és minden dolognak keletkezése: a teogónia és kozmogónia. Mert a fantázia általában azzal az állandó folyamattal foglalkozik, hogy a legérzékietlenebbet bevezesse a külső jelenség közepébe, valamint megfordítva, hogy a legvégső absztrakció révén ismét megszüntesse a legtermészetibbet és legérzékibbet. Hasonló módon ábrázolódik az istenek keletkezése a legfőbb istenségből és Brahma, Visnu és Sziva működése és létezése a különös dolgokban, hegyekben, vizekben, emberi eseményekben stb. Az ilyen tartalom egyfelől kaphat magáértvalósága szerint különös istenalakot, másfelől azonban ezek az istenek megint feloldódnak a legfőbb istenek általános jelentéseibe. Az ilyen teogóniák és kozmogóniák nagy számban és végtelen sokféleségben fordulnak elő. Ha azért azt mondják: *így* képzelték el a hinduk a világteremtést, minden dolog keletkezését, — akkor ez mindig csak egy szek-

tára, vagy egy meghatározott műre vonatkozólag lehet érvényes, mivel ezt másutt mindig másként találjuk. Ennek a népnek fantáziája kimeríthetetlen a maga alkotásaiban és alakításaiban.

A keletkezés-történeteken végighúzódó egyik főképzet a *szellemi* teremtés képzete helyett a *természeti* nemzés visszavisszatérő szemléltetése. Ha megismerkedtünk ezekkel a szemléletmódokkal, akkor sok olyan ábrázoláshoz van meg a kulcsunk, amely egészen megzavarja szeméremérzésünket, mivel a szemérmetlenséget a végletekig fokozza és egészen hihetetlenül érzéki. A felfogás e fajtájára és módjára a legragyogóbb példa a Ramayana híres és közismert epizódja, Ganga világrajötte. Ezt akkor mesélik el, amidőn Ramász történetesen elvetődik a Gangeszhez. A hóborította, jeges Himavan, a hegyek fejedelme két leánygyermeket nemzett a karcsú Menával: az idősebb Gangát és az ifjabbat, a szép Umát. Az istenek, különösen Indrasz, arra kérték az apát, küldje el hozzájuk Gangát, hogy szent szokásaiknak eleget tehessenek, — és mivel Himavan enged kérésüknek, Ganga felmegy a boldog istenekhez. Itt következik Uma további története, aki az alázat és a vezeklés sok csodás tette után egybekél Rudrasz-szal, vagyis Szivával. Nászukból zord, kietlen hegyek támadnak. Száz esztendőn át hever Uma megszakítás nélkül Sziva ölelésében, úgyhogy az istenek megrettennek Sziva nemzőerejétől s félve a születendő gyermektől, kérlelni kezdik, fordítaná erejét a föld felé. Az angol fordító ezt a helyet nyílván nem akarta szószerint lefordítani, mivel a szöveg nagyon is mellőz minden jólneveltséget és szemérmet. Sziva tudniillik enged is az istenek kérésének, abbahagyja a további nemzést, nehogy szétrombolja a világegyetemet és magvát a földre ontja; ezt tűz járja át, és belőle keletkezik az a fehér hegy, amely Indiát elválasztja Tatárországtól. Uma azonban haragra gerjed emiatt és elátkoz minden férjet. Mindez részint szörnyű torzképződmény, amely ellenkezik fantáziánkkal és az értelemmel, úgyhogy ahelyett, hogy valóságosan ábrázolnák, csak észrevétetik velünk, hogy mit kell érteni rajtuk. Az epizódnak ezt a részét Schlegel nem fordította le, hanem csak azt mondja el, hogyan tért vissza Ganga ismét a földre. Ez a következőképpen történt. Ramasz egyik elődjének, Szagarasznak volt egy gonosz fia, egy másik asszonytól pedig hatvanezer fia született, akik egy tökben jöttek ugyan a világra, de vajas köcsögökben mégis erős férfiakká nevekedtek. Nos, Szaga-

rasz egy nap lovat akar áldozni, amelyet azonban Visnu kígyó képében elragad tőle. Erre Szagarasz elküldi hatvanezer fiát. Midőn nagy fáradság és sok keresés árán Visnu közelébe jutnak, az lehelletével hamuvá perzseli őket. Hosszas várakozás után végre felkerekedik Szagarasz egyik unokája, Anzuman, a Tündöklő, Aszamandzsa fia, hogy felkutassa hatvanezer unokabátyját és az áldozati lovat. Valóban rá is akad a lóra, Szivára meg a hamuhalomra. Garudasz, a madarak fejedelme tudtul adja, hogy rokonai csak akkor támadnak életre, ha az égből a szent Ganga árja alázúdul a hamuhalomra. Erre a derék Anzuman harminckétezer éven át Himavan ormán a legszigorúbb vezeklésnek veti magát alá. Mindhiába. Önsanyargatása éppúgy nem használ, mint fiának, Dvilipasznak harmincezer évig tartó önkínzása. Majd csak Dvilipasz fiának, a dicső Bhagirathasznak sikerül újabb ezeréves vezeklés után a nagy mű. Most alázúdul a Ganga: de hogy ezzel szét ne rombolja a földet, most Sziva alája tartja fejét, úgyhogy a víz fürtjei között fut szét. Erre aztán Bhagirathasznak megint csak vezekelnie kell, hogy Sziva fürtjei közül szabadon tovahömpölyöghessen a Ganga. Ez végül hat folyamágra szakad; a hetedikét Bhagirathasz nagy üggyelbajjal elvezeti a hatvanezer fiúhoz, akik felmennek az égbe, Bhagirathasz pedig még sokáig békében uralkodik népén.

A hindu teogóniákhoz hasonló a többi teogónia is, pl. a skandináv és a görög. A fő kategória mindegyikben a nemzés és a fogantatás, de egyik sem hánykolódik olyan vadul és alakulataiban jórészt a kitalálás olyan önkényességében és megnemfelelésben. Kiváltképp Hésiodos teogóniája sokkal áttekinthetőbb s határozottabb, úgyhogy mindig tudjuk, hol vagyunk és tisztán felismerjük a jelentést, mivel az tisztában kitűnik és megmutatja, hogy rajta az alak és a külső csak külsőlegesen jelenik meg. A káosszal, Erebos-szal, Erosszal. Gaiával kezdődik: Gaia önmagából létrehozza Uranost s aztán vele nemzi a hegyeket, Pontost stb., Kronost a kyklópsokat, a kentimanokat, akiket azonban Uranos születésük után nemsokára bezár a Tartarosba. Gaia ráveszi Kronost, fossza meg Uranost férfiúságától; ez meg is történik; a vért felissza a föld s belőle támadnak az erynnisek meg a gigasok; a szeméremtestet magábafogadja a tenger s a tenger habjaiból kiszáll Kytherea. Mindez tisztábban és szilárdabban van összefoglalva, s nem reked meg a puszta természeti istenek körénél.

3. Ha most az átmenetet kutatjuk a tulajdonképpeni szimbolumhoz, akkor azt is megtalálhatjuk a hindu fantáziában. Ha tudniillik a hindu fantázia mégannyira igyekszik is olyan politeizmussá felfokozni az érzéki jelenséget, amelyet egyetlen más nép sem tud felmutatni hasonló mértéknélküliségben és változatosságban, másfelől mégis különféle szemléletekben és elbeszélésekben mindig visszaemlékezik a legfőbb istennek arra a szellemi absztrakciójára, amellyel összehasonlítva az egyedit, az érzékit, a megjelenőt mint istentelent, megnemfelelőt és ennélfogva mint olyat ragadja meg, amelyet negatívvá kell tennie és meg kell szüntetnie. Mert éppen az egyik oldal átcsapása a másikba, ez képezi — mint mindjárt kezdetben mondottuk — a hindu szemlélet sajátos típusát és nyugtalan békétlenségét. Művészete ezért fáradhatatlan abban, hogy az érzéki önfeladását, a szellemi absztrakció és a benső elmerülés erejét sokféleképp megformázza. Idetartoznak azoknak a hosszas vezekléseknek és mély szemlélődéseknek ábrázolásai, amelyeknek legfontosabb példáival nemcsak a legősibb epikus költemények, a Ramayana, és a Mahabharata szolgálnak, hanem sok más költői műalkotás is. Az efféle vezeklésekre ugyan gyakran becsvágyból, vagy legalábbis olyan határozott célok érdekében vállalkoznak, amelyeknek nem kell a Brahmával való legmagasabbrendű és végső egyesüléshez vezetniök, valamint a földinek, a végesnek elfojtásához, amilyen cél pl. egy bramin hatalmának elérése stb., ugyanakkor azonban ebben benne rejlik az a szemlélet, hogy a minden meghatározottól és végestől egyre inkább elforduló meditáció vezeklése és állhatatossága túlemel egy bizonyos osztályban történő születésen, valamint a csak-természetinek és a csak-természeti isteneknek hatalmán; — amiért aztán különösen az istenek fejedelme, Indra ellene fordul a szigorú vezeklőknek és igyekszik őket elcsábítani, vagy ha semmi csalogatás nem használ, akkor segítségül hívja a főbb isteneket, mert különben zűrzavar támadna az egész égben.

Az ilyen vezeklésnek és különböző fajtáinak, lépcsőzeteinek, fokozatainak ábrázolásában a hindu művészet csaknem olyan leleményes, mint a maga politeizmusában, és a leleménynek ezt a munkáját nagyon komolyan végzi.

Ez az az pont, ahonnan most már messzebbre tekinthetünk.

C) A tulajdonképeni szimbolika

Mind a szimbolikus, mind a szép művészet számára szükségszerű, hogy a jelentés, amelynek kialakítására vállalkozik, ne csak kilépjen a maga külső létezésével alkotott legelső közvetlen egységből, — mint a hindu művészetben — amely egység még előtte áll minden szétszakadásnak és megkülönböztetettségnek, hanem hogy a jelentés magáértvéve *szabad* legyen a *közvetenül* érzéki alaktól. Ez a megszabadulás csak annyiban mehet végbe, amennyiben az érzékit és a természetit önmagábanvéve negatívnak, megszüntetendőnek és megszüntetettnek fogják fel.

A továbbiakban azonban kívánatos, hogy a negativitást, amely mint a természeti megsemmisülése és önmegszüntetése jelenik meg, általában a dolgok *abszolút jelentéseként*, az isteninek mozzanataként vegyék fel és formázzák meg. — Ezzel azonban már elhagytuk a hindu művészetet. Mert a hindu fantáziából a negatív szemlélete nem hiányzik ugyan. Sziva romboló is, alkotó is, — Indra meghal, sőt a pusztító Idő, amely Kala, a félelmetes óriás alakjában személyesül meg, szétrombolja az egész világot és valamennyi istent, magát a Trimurtiszt is, amely Brahmába oldódik fel, éppúgy, ahogy az individuum a legfőbb istennel való azonosulásában maga is, teljes tudása és akarása is elenyészik. Ezekben a szemléletekben azonban a negatív elem részint csak átalakulás és átváltozás, részint csak absztrakció, amely elejti a meghatározottat, hogy a meghatározatlan s ezáltal üres és benső tartalomnélküli általánosságig elhatoljon. Az isteni szubsztanciája viszont változatlanul alakcseréjében egy és ugyanaz marad a politeizmushoz való átmenetben, előrehaladásában és az előbbinek az egy legfőbb istenné való megszűnésében. A szubsztancia nem ez az egy isten, aki önmagábanvéve — mint ez az egység — úgy rendelkezik a negatívval, mint saját, fogalmához szükségszerűen hozzátartozó meghatározottsággal. A pársi szemléletben is bennerejlik Ormuzdon *kívül*, Arimánban a romlásthozó és káros elem, s ezáltal csupán oly ellentét és harc keletkezik, amely nem úgy tartozik hozzá az egy istenhez, Ormuzdhoz, mint neki magának tulajdonított mozzanat.

Ezért most az előttünk álló következő lépés az, hogy egyfelől a negatívat a tudat révén magáértvéve, abszolútként rögzítettnek, másfelől azonban csupán az isteni *egyik* mozza-

natának, tekintsük, oly mozzanatnak, amely nem csupán az igazi abszolúton kívül azonos egy másik istennel, hanem amelyet úgy tulajdonítanak az abszolútnak, hogy az igaz isten mint önmagának negatívvátevése jelenik meg, s ezáltal a negatív szolgál számára immanens meghatározásul.

E további elképzelések révén az abszolút elsőízben válik magábanvéve *konkréttá*, mint saját önmagábanvaló meghatározottsága, s ezáltal oly magábanvaló egységgé, amelynek mozzanatai egyazon isten megkülönböztetett meghatározásaiként adódnak a szemlélet számára. Mert itt kiváltképp a magábanvaló abszolút jelentés meghatározottsága szükségletének legközelebbi kielégüléséről van szó. Az eddigi jelentések absztrakciójuk miatt feltétlenül meghatározatlanok és ennélfogva alaknélküliek maradtak, vagy pedig, ha megfordítva: eljutottak a maghatározottságig, vagy közvetlenül egybeestek a természeti létezéssel, vagy az alakítás olyan harcába keveredtek, amely nem jutott nyugalomhoz és kibéküléshez. Ezen a kettős fogyatékosságon a népi szemléletek benső gondolatmenete, valamint külső lefolyása szerint a következőképp segítettek.

Először a benső és külső között azáltal keletkezik közelebbi kapcsolat, hogy az abszolút mindegyik meghatározása magábanvéve már kezdete a megnyilatkozás felé történő fejlődésnek. Mert minden meghatározás magábanvaló megkülönböztetés; a külső, mint olyan, azonban mindig meghatározott és megkülönböztetett, s ennélfogva van egy olyan mozzanat, amely szerint a külső a jelentés számára megfelelőbbnek mutatkozik, mint az eddig megvizsgált fokokon. Az abszolút első meghatározottsága és magábanvaló tagadása azonban nem lehet a *szellemnek* mint szellemnek, szabad önmeghatározása, hanem csak közvetlen tagadás. A közvetlen s ezáltal természeti tagadás, a maga legátfogóbb módján — a halál. Az abszolútat ennélfogva most úgy fogjuk fel, hogy be kell lépnie ebbe a negatívumba, mint a maga saját fogalmát megillető meghatározásba, rá kell lépnie az elhalás és halál útjára. Ennélfogva a halál és fájdalom dicsőítését először mint az elhaló érzéki halálát látjuk feltűnni a népek tudatában; a természeti halála szükségszerű tagként tudatosul az abszolút életében. Az abszolútnak azonban, hogy egyfelől a halálnak ezt a mozzanatát megélje, létre kell jönnie és létezéssel kell bírnia, míg másfelől nem áll meg a halál megsemmisítésénél, hanem emelkedett módon magábanvaló pozitív egységgé *áll össze*.

A meghalást ennélfogva itt nem egész jelentésként, hanem ennek csak *egyik mozzanata*ként vesszük; az abszolútat pedig, bár a maga közvetlen exisztenciája megszűnésének, elmúlásnak, megfordítva azonban önmagába való visszatérésnek fogjuk fel, feltámadásnak és örökkévalóvá- és istenivé-válásnak a negatívnak e folyamata révén. Mert a halálnak kettős jelentése van; egyszer a természetnek még közvetlen elmúlása, másszor a *csak*-természetinek halála és ezáltal megszületése egy magasabbrendűnek, a szelleminek, amelyből a pusztán-természeti olymódon hal ki, hogy a szellem ezt a mozzanatot, mint lényegéhez tartozót, önmagán hordozza.

Ennélfogva azonban *másodszor* a természeti alak a maga közvetlenségében és érzéki exisztenciájában már nem vehető fel a benne látott jelentéssel adekvátan, mert a külsőlegesnek az az értelme, hogy reális létezésében meghaljon és felemelődjék.

Harmadszor hasonló módon elmarad jelentés és alak puszta harca és a fantázia forrongása is, amely Indiában létrehozta a fantasztikust. Habár a jelentés még most sem tudatosult teljesen áttetsző tisztaságban, a meglévő realitástól *megszabadult*, önmagával alkotott tiszta egységben, mint jelentés, úgy, hogy *szembelépheine* a maga szemléltetendő alakjával; megfordítva azonban ennek az alaknak — mint ennek az egyedi, vagy majd grandiózus, majd torz módon felduzzasztott tárgynak — sem kell állatképeket, emberi perszonifikációt, eseményt, cselekvést, az abszolút közvetlenül megfelelő exisztenciáját szemléltetnie. Ezt a rossz azonosságot már éppúgy túlhaladták, mint ahogy még nem érték el a tökéletes felszabadulást. Az az ábrázolásmód foglalja el a kettő helyét, amelyet már előbb *sajátosan szimbolikusként* jellemeztünk. Ez az ábrázolásmód most fellép*het*, mivel a benső és a jelentésként felfogott már nemcsak jön-megy, hol közvetlenül belemerül a külsőlegességbe, hol visszahúzódik az absztrakció magányosságába — mint a hindu ábrázolásmódnál —, hanem a pusztán természeti realitással szemben önmagábanvéve kezd megszilárdulni. Másfelől a szimbolumnak alakítást *kell* kapnia. Ugyanis bár a természeti negativitásnak, mozzanata szolgál a teljesen idetartozó jelentés tartalmául, az igazi benső csak most kezd kikerülni a természetiből, s ennélfogva maga is belefonódik még a külső megjelenési módba, úgyhogy önmagáértvéve már tudatosulhat a maga tiszta általánosságában, anélkül, hogy felöltené magára a külső realitás alakját.

Annak fogalma számára, ami általában a szimbolikusban az *alapjelentést* képezi, az *alakításmód* olymódon felel meg, hogy a meghatározott természeti formák, emberi cselekedetek stb. egyfelől a maguk egyedivé vált sajátosságában nem *önmagukat* ábrázoljak és jelentik, másfelől nem is tudatosítják a *közvetlenül* bennük, mint meglévőket, szemlélhető istenit, hanem arra csak a maguk egy átfogóbb jelentéssel rokon minősége révén kell utalniok. Ennélfogva éppen az élet ilyen általános dialektikája, a keletkezés, növekedés, az elpusztulás és az újjáéledés a halálból képezi ebben a vonatkozásban a sajátos szimbolikus forma megfelelő tartalmát, mivel a természeti és szellemi élet csaknem valamennyi területén találhatók olyan jelenségek, amelyek exisztenciájának alapja ez a folyamat, és ezért felhasználhatók ilyen jelentések szemléltetésére és az azokra történő utalásra, mivel a két mozzanat között valóságos rokonság áll fenn. Igy keletkeznek a növények magjukból, kicsíráznak, kihajtanak, virágoznak, gyümölcsöt teremnek, a gyümölcs elrohad és ismét új magvakat hoz létre. A Nap hasonló módon télen alacsonyan áll, tavasszal magasra emelkedik, míg nyáron eléri pályájának csúcspontját és bőven ontja áldásait, vagy pusztít, majd ismét lehanyatlik. A különböző életkorok, a gyermekkor, az ifjúkor, a férfikor és az öregkor is ugyanezt az általános folyamatot ábrázolja. Különösen a közelebbi partikularizációhoz azonban itt még sajátos helyi viszonyok is járulnak, például a Nílus. Amennyiben mármost e rokonságnak ezek az alapvetőbb vonásai és a jelentésnek s kifejezésének közelebbi megfelelése révén a pusztán-fantasztikust félredobták, megfelelésükre vagy megnemfelelésükre vonatkozóan fellép a szimbolizáló alakok megfontolt kiválasztása s a szakadatlan mámor értelmesebb józansággá higgad.

Ennélfogva ismét olyan kibékültebb egység előtűnését látjuk, mint amelyet az első fokon találtunk, de azzal a különbséggel, hogy a jelentésnek és reális létezésének azonossága már nem közvetlen, hanem a differenciából összeállt és ennélfogva nem készen talált, hanem a szellemből *alkotott* egyesülés. A benső általában itt kezd önállósággá fejlődni és öntudatossá válni; képmását keresi a természetben, s a természeti a maga részéről hasonló képmással rendelkezik a szellemi életében és sorsában. Abból a hajlamból, hogy az egyik oldalt felismerjük a másikban, s külső alak által a bensőt, a benső által pedig a külalak jelentését a két mozzanat

egybekapcsolásában a szemlélet és képzelőerő elé idézzük azon hatalmas ösztön keletkezik itt a *művészet* iránt, amely teljesen szimbolikus módon elégül ki. A művészet, kiváltképp a képzőművészet tulajdonképpeni ösztöne ott kezdődik, ahol a benső szabaddá válik és ösztönzést nyer arra, hogy azt, ami ő maga, saját lényege szerint, reális alakban bemutassa, s ezt az elképzelést magát külsőleges műként maga előtt lássa. Ekkor ugyanis jelen van annak szükségszerűsége, hogy a bensőnek a szellemi tevékenységből nemcsak készenvett, hanem egyben a szellemből kitalált alakot adjanak. A szimbolumban tehát egy második alakot *csinálnak*, amely önmagáértvéve mégsem számít célnak, hanem a jelentés szemléltetésére használatos és ennélfogva tőle függ.

Ezt a viszonyt mármost úgy gondolhatnók el, mintha a jelentés volna az, amiből a tudat kiindul és csak azután keres a maga általános képzeteinek kifejezésére rokon külső jelenségeket. Ez azonban nem a sajátosan szimbolikus művészet útja. Mert ennek a művészetnek jellegzetessége abban áll, hogy még nem hatol el a magán- és magáértvaló jelentések felfogásáig, függetlenül minden külsőlegességtől. Ennélfogva a meglévőből és annak a természetben és a szellemben való konkrét létezéséből indul ki, s ezt a meglevőt csak azután tágítja olyan jelentések általánosságává, amelyek meghatározásait az ilyen reális exisztencia csak korlátozottabb körben tartalmazza, hogy oly alakot teremtsen a szellemből, amely — ha szemléletessé válik — ebben a különös realitásban a tudat számára elképzelhetővé teszi az ilyen általánosságot. Ezért a művészeti alakulatoknak, mint szimbolikus művészeti alakulatoknak, még nincs a szellem számára igazán adekvát formájuk, mivel a szellem itt még maga sem magábanvéve tiszta és ezáltal szabad szellem; mégis ezek legalább olyan alakulatok, amelyek nyomban megmutatják önmagukon, hogy nemcsak *önmaguk* ábrázolására vannak kiválasztva, hanem mélyebbenfekvő és átfogóbb jelentésekre akarnak utalni. A pusztán-természeti és érzéki önmagát mutatja be, a szimbolikus műalkotás viszont, akár természeti jelenségeket, akár emberi alakokat állít szemünk elé, önmagából nyomban másvalamire utal, amely másvalaminek azonban bensőleg megalapozott rokonságban kell lennie a bemutatott alakulatokkal, s lényegileg vonatkoznia kell rájuk. Mármost a konkrét alak és általános jelentése közötti összefüggés sokféle lehet; hol külsőlegesebb és ezáltal homályosabb, hol pedig alaposabb,

ha tudniillik a szimbolizálandó általánosság valóban a konkrét jelenség lényegi vonása; minek következtében a szimbolum felfoghatósága lényegesen könnyebbé válik.

Ebben a vonatkozásban a legabsztraktabb kifejezés a *szám*, amely azonban világos utalásra csak abban az esetben használható, ha magának a jelentésnek is számszerű meghatározása van. Például a „hetes" és a „tizenkettes" szám gyakran előfordul az egyiptomi építőművészetben, mivel hét a bolygók száma, tizenkettő pedig a hónapoké, s a Nílusnak tizenkét lábnyi magasságig kell emelkednie, hogy termékeny legyen. Az ilyen számot aztán szentnek tekintik, amennyiben ez a szám számbeli meghatározás azokban a nagy, elemi viszonylatokban, amelyeket az egész természeti élet hatalmaiként tisztelnek. Tizenkét lépcsőfok, hét oszlop ennyiben szimbolikus. Az ilyen számszimbolika a már továbbfejlődő mitológiába is belenyúlik még. Például Herkules tizenkét munkája is valószínűleg az év tizenkét hónapjából vezethető le, mivel egyfelől Herkules teljesen emberi módon individualizált hőskéntlép fel, másfelől azonban még szimbolizáló természeti jelentést is hordoz magában, s a Nap-pálya perszonifikációja.

Már konkrétabbak azután a szimbolikus térbeli alakzatok, például a labyrinthosok, mint a bolygók körpályájának szimbolumai, ahogy a táncoknak a maguk figuráiban az a titkos értelmük, hogy szimbolikusan utánozzák a nagy elemi testek mozgását.

Feljebb azután állatalakok a szimbolumok, a legtökéletesebb pedig az emberi testforma, amely itt már magasabbrendű és megfelelőbb módon kidolgozva jelenik meg, ahogy ezt még később látni fogjuk, mivel a szellem ezen a fokon általában már kezd kialakulni a pusztán természetiből saját, önállóbb exisztenciájává.

Ez képezi a tulajdonképpeni szimbolum általános fogalmát s e szimbolum ábrázolásának művészeti szükségszerűségét. Hogy megvizsgáljuk ennek a lépcsőfoknak konkrétabb szemléleteit, a szellemnek ennél az első magábamerülésénél el kell hagynunk Keletet és inkább Nyugat felé kell fordulnunk.

Ezt az álláspontot jellemző általános szimbolumként első helyre állíthatjuk ama főnix képét, amely elég, de a tűzhalálból és hamvaiból megifjodva támad fel. Hérodotos meséli (II. 73.), hogy Egyiptomban, legalábbis képeken, látta ezt a madarat: és valóban, az *egyiptomiak* állnak a szimbo-

likus művészeti forma középpontjában. Mielőtt azonban rátérnénk az egyiptomi művészet közelebbi megvizsgálására, érintenünk kell még néhány más mítoszt, amely átmenetet képeznek a minden oldalról tökéletesen kidolgozott szimbolikához. Ezek a mítoszok Adonisról szólnak, haláláról, arról, hogy Aphrodite megsiratja Adonist, a gyászszertartásról stb. — olyan szemléletek, amelyeknek hazája a szír sivatag. A frigiaiak Kybelé-kultuszának ugyanaz a jelentése, ami Kastor és Pollux, Ceres és Proserpina mítoszaiban is visszhangzik. Itt jelentésként kiváltképp a negatív már említett mozzanatát, a természeti halálát mint abszolút módon az istenin alapuló halált emelik ki és teszik magáértvéve szemléletessé. Innek az isten halála miatt megtartott gyászszertartás, a veszteség miatt kicifrázott sirámok, de a veszteséget azután ismét jóváteszi a megtalálás, a feltámadás, a megújhódás, úgyhogy jöhetnek az örömünnepek. Ennek az általános jelentésnek aztán ismét megvan a maga határozott természeti jelensége. A Nap télidőben erejét veszti, de tavasszal visszanyeri, s vele együtt a természet a maga megifjodását; meghal és újjászületik. Itt tehát az emberi eseményként perszonifikált isteni a természeti életben találja meg jelentését, — a természeti élet aztán másfelől az általános negatív lényegiségének szimboluma a szellemiben is és természetiben is. A szimbolikus ábrázolásmód feldolgozásának mind sajátos tartalma, mind formája szerint tökéletes példáját *Egyiptomban* kell keresnünk. Egyiptom a szimbolum hazája, amely a szellem önmegfejtésének szellemi feladatát tűzi ki maga elé, anélkül, hogy valóban eljutna a megfejtéshez. A feladatok megoldatlanok maradnak, s ennélfogva az a megoldás, amelyet *ma* adhatunk, szintén csupán abban áll, hogy az egyiptomi művészetnek és szimbolikus műveinek talányait maguk az egyiptomiak által meg nem fejtett feladatok gyanánt fogjuk fel. Mivel ilymódon itt a szellem a külsőlegességben, amelyből kijutni igyekszik, csak keres, és fáradhatatlan buzgalommal dolgozik azon, hogy önmagából lényegét a természeti jelenségek révén, valamint a természeti jelenségeket a szellem alakja révén *szemléletté* tegye, nem pedig gondolattá, — ezért az egyiptomiak az eddig vizsgált népek között a *művészet* sajátos népe. Műalkotásaik azonban titokzatosak és némák, hangtalanok és mozdulatlanok maradnak, mivel itt maga a szellem még nem találta meg igazán saját életét, még nem ért a szellem tiszta és csengő nyelvén. Egyiptomot az a kielégület-

len ösztön és törekvés jellemzi, hogy ilyen hangtalan módon szemléltesse önmagának ezt a küzdelmét a művészetben, kialakítsa a bensőt, s hogy csak külső rokon alakokon át tudatosítsa bensejét, valamint a bensőt általában. E csodálatos ország népe nem csak földművelő, hanem építő nép is volt, mely mindenfelé feltúrta a talajt, csatornákat és tavakat ásott, s művészeti ösztönében nemcsak a föld felett hozott létre roppant konstrukciókat, hanem ugyanilyen mérhetetlen, hatalmas dimenziójú építményeket alkotott a földben is. Az ilyen emlékművek felépítése, mint már Hérodotos meséli, a nép egyik fő-tevékenysége volt és egyben az uralkodók egyik fő cselekedete. A hinduk épületei is kolosszálisak ugyan, de nem találhatók olyan végtelen sokféleségben, mint Egyiptomban.

Ami mármost az egyiptomi művészeti szemlélet különös oldalait illeti, itt először a következőt találjuk.

1. A benső a létezés közvetlenségével szemben magáértvéve rögzítődik. Mégpedig a benső, mint az elevenség negatívuma, mint halott valami, nem a gonosznak, a pusztítónak absztrakt tagadásaként, mint Arimán Ormuzddal ellentétben, hanem még konkrét alakban.

a) A hindu csupán a legüresebb s ezáltal minden konkrét tal szemben negatív absztrakcióig emelkedik fel. A hinduknak az ilyen Brahmává-levése nem fordul elő Egyiptomban, itt a láthatatlannak van nagyobb jelentősége; a holt dolog magának az elevennek tartalmát nyeri el, amely azonban a közvetlen exisztenciától elszakítva, az élettől való elvonultságában vonatkozik az elevenre, s ebben a konkrét alakban önállósul és megmarad. Ismeretes, hogy az egyiptomiak a macskát, kutyát, héját, krokodilust, medvét, farkast stb. (Hérodotos II. 67.), mindenekelőtt azonban a halott embert (Hérodotos II. 86—90,) bebalzsamozták és tiszteletben részesítették. Náluk a halottak tisztelete nem az eltemetés, hanem a hullaként való megörökítő megőrzés.

b) Az egyiptomiak azonban nem állnak meg a holtaknak ennél a közvetlen, sőt még természeti megtartásánál. A természetileg megőrzöttet a *képzetben* is maradandónak fogják fel. Hérodotos mondja az egyiptomiakról, hogy ők voltak az elsők, akik azt tanították, hogy az emberi lélek halhatatlan. Tehát ilyen magasabbrendű módon először náluk jut kifejezésre a természeti és a szellemi feloldása, amennyiben a nem csaktermészeti magáértvéve önállósul. A lélek halhatatlansága egészen közel áll a szellem szabadságához, mivel az

Én a létezés természetiségéből kiragadottnak és önmagán nyugvónak fogja fel magát; ez az önmagát tudás azonban a szabadság elve. Azt nem mondhatjuk ugyan, hogy az egyiptomiak teljesen eljutottak a szabad szellem fogalmáig, s nem gondolhatunk arra, hogy az egyiptomiak hite úgy fogja fel a lélek halhatatlanságát, mint ahogyan mi felfogjuk, — de mégis megvolt az a szemléletük, hogy az élettől elszakadtat a maga existenciája szerint, mind külsőleg, mind képzetében megőrizzék, s ezzel ráléptek a tudat felszabadulásához vezető átmenet útjára, bár csak a szabadság birodalmának küszöbéig jutottak el. — Mármost ez a szemlélet náluk a közvetlenül valóságos jelenlétével szemben a holtak önálló birodalmává tágul. A láthatatlannak ebben az országában a holtak felett ítéletet tartanak, amelyen Osiris mint Amanthes elnököl. Ez azután újra megtörténik a közvetlen valóságban is, mivel az emberek is ítélkeztek a holtak felett, s egy király halála után például ki-ki előadhatta a maga panaszát.

c) Ha mármost ennek a képzetnek *szimbolikus* művészeti alakját kutatjuk, akkor azt az egyiptomi építőművészet legfőbb alkotásaiban kell keresnünk. Kettős építőművészet áll itt előttünk: földfeletti és földalatti; földalatti labyrinthosok, nagyszerű, tágas exkavációk, folyosók, amelyekben félóráig is járhat az ember, hieroglifákkal borított termek, minden a leggondosabb kidolgozásban; föléjük épültek aztán azok a bámulatos konstrukciók, amelyek közé főként a *piramisok* sorolhatók. Ezeknek a piramisoknak rendeltetését és jelentését illetően századokon át sokféle feltevéssel próbálkoztak, most azonban már kétségtelennek látszik, hogy királyok vagy szent állatok — például az ápisz, vagy macskák, ibiszek stb. — sírjának foglalatai. Elmódon a piramisok magának a szimbolikus művészetnek egyszerű képét állítják szemünk elé; roppant gúlák ezek, amelyek bensőt rejtenek magukban, s ezt a művészetalkotta külalak gyanánt úgy zárják körül, hogy végeredményként a puszta természetiségtől elszakadt benső számára és csupán arra való vonatkozásban léteznek. De a halál és a láthatatlan eme birodalmának, amely itt a jelentést képezi, csak ezzel az *egyetlen* olyan — méghozzá formális — mozzanattal rendelkezik, amely hozzátartozik a művészet igazi benső tartalmához; azzal a mozzanattal tudniillik, hogy elszakad a közvetlen létezéstől; s így ez a birodalom először csak a Hadés, és még nem elevenség, amely kiemelkedett

ugyan az érzékiből, mint olyanból, ugyanakkor azonban magábanvéve létezik, és ezáltal magábanvéve szabad és eleven szellem. — Ennélfogva az ilyen benső létezés alakja egy, ennek a benső létezésnek meghatározott tartalma számára még csak egészen külső forma és burok marad.

A piramisok ilyen külső burkok, amelyekben valami benső rejtőzik.

2. Amennyiben a benső általában külsőleg-meglévőnek kell tekinteni, az ellenkező szempontból az egyiptomiak eleven állatokban — bikában, macskákban és több más állatban — az isteni létezést tisztelték. Az eleven magasabbrendű, mint a szervetlen külső, mivel az eleven szervezet olyan bensővel rendelkezik, amelyre külalakja utal, amely azonban benső és ezáltal titokzatos marad. Ezért itt az állatkultuszt úgy kell értelmeznünk mint olyan titkos benső szemléletét, amely mint élet, magasabbrendű hatalom a pusztán külsőleges felett. Számunkra természetesen mindig visszatetsző ha azt látjuk, hogy állatokat, kutyákat és macskákat tartanak szentnek az igazán-szellemi helyett. — Mármost ebben a tiszteletadásban magáértvéve semmi szimbolikus nincs, mivel közben az isten exisztenciájaként az eleven, valóságos állatot — például magát az ápiszt — tisztelték. Az egyiptomiak azonban szimbolikus módon is felhasználták az állati alakot. Ekkor már nem magáértvaló, hanem valami általánosabbnak kifejezésévé alacsonyult. Legnaivabb az állatmaszkok esetében; ezek különösképp a balzsamozás ábrázolásainál fordulnak elő; állatmaszkokkal örökítették meg azokat a személyeket, akik ennél a műveletnél felboncolják a hullát, kiszedik a beleket stb. Itt nyomban megmutatkozik, hogy az ilyen állatfőnek nem önmagát kell ábrázolnia, hanem egy tőle egyúttal megkülönböztetett általánosabb jelentést. Továbbá az állati alakot az emberi alakkal összevegyítve alkalmazzák; találunk például emberi alakot oroszlánfejjel, amelyet Minerva alakjának tartanak; előfordulnak karvaly-fők is, az Ammón-fők szarva pedig megmaradt, és így tovább. Lehetetlen itt fel nem ismernünk a szimbolikus vonatkozásokat. Hasonló értelemben az egyiptomiak hieroglif-írása is jórészt szimbolikus, mivel vagy olyan valóságos tárgyak lemásolásával igyekszik ismertté tenni a jelentéseket, amelyek nem önmagukat, hanem egy velük rokon általánosságot ábrázolnak, vagy még gyakrabban ennek az írásnak az úgynevezett fonetikus elemeiben olyan tárgy felrajzolásával utal az egyes betűkre, amelynek kezdő-

betűje nyelvi vonatkozásban azzal a hanggal kezdődik, melynek ki kell fejeződnie.

3. Egyiptomban általában csaknem minden egyes alak — szimbolum és hieroglifa, nem önmagát jelenti, hanem valami másra utal, amivel rokonságban és ezáltal vonatkozásban áll. A tulajdonképpeni szimbolumok azonban csak akkor jönnek létre tökéletesen, ha ez a vonatkozás alaposabb és mélyebb. Ebben a tekintetben csupán a következő, gyakran visszatérő szemléleteket szeretném röviden megemlíteni.

a) Ahogy egyfelől az egyiptomi babona titkos bensőséget sejt az állati alakban, az emberalak úgy ábrázolódik másfelől, hogy a szubjektivitás legsajátabb bensejével még önmagán kívül rendelkezik, s ennélfogva nem képes szabad szépséggé fejlődni. Különösen érdekesek a kolosszális *Memnon*-ok, amelyek magukonnyugvóan, mozdulatlanul, karjukat testükhöz szorítva, lábukat egymás mellé zárva, mereven, meredten és élettelenül állnak szemben a Nappal, attól várva a napsugarat, hogy az megérintse, átlelkesítse és megszólaltassa őket; Hérodotos legalábbis meséli, hogy a Memnónok napkeltekor hangot adnak. A magasabb kritika ugyan kétségbevonta a hangzás tényét, egyes franciák és angolok azonban újabban ismét megerősítették, és ha a hangot nem más berendezés idézi elő, akkor azzal magyarázható, hogy miként vannak ásványok, amelyek a vízben megpattogzanak, úgy a harmat és a hajnali hűvösség és az azután rájuk eső napsugarak idézik elő ezeknek a kőszobroknak hangját, mivel ezáltal kis repedések támadnak rajtuk, amelyek aztán ismét eltűnnek. Ezeknek a kolosszusoknak azonban azt a jelentést kell *szimbolumként* adnunk, hogy a szellemi lelket nem szabadon hordozzák önmagukban és a megelevenedést ezért nem vehetik a bensőből, amely magában hordozza a mértéket és a szépséget, hanem kívülről van szükségük fényre, amely előcsalja belőlük a lélek hangját. Az emberi hang viszont saját érzéséből és saját szelleméből szólal meg, külső ösztönzés nélkül, ahogy általában a művészet csúcsa abban áll, hogy a bensőt önmagából engedje kialakulni. Ámde az emberi alak benseje Egyiptomban még néma, és átlelkesültségében csupán a természeti mozzanatot veszi tekintetbe.

b) További szimbolikus elképzelésmód Isis és Osiris. Osiris fogantatik, megszületik és Typhón kezétől elesik, Isis azonban megkeresi, megtalálja elszórt csontjait, összegyűjti őket és eltemeti. Mármost az isten eme történetének először is

puszta *természeti jelentések* szolgálnak tartalmul. Egyfelől ugyanis Osiris a Nap, története pedig a Nap évi pályájának szimboluma, másfelől a Nílus áradását és apadását jelenti, amelynek egész Egyiptom számára termékenységet kell hoznia. Mert Egyiptomban gyakran évekig nem esik az eső, és csupán a Nílus öntözi áradásaival az országot. Télidőben gyéren hömpölyög tova medrében, de azután (Hérodotos II. 19.) a nyári napéjegyenlőségtől kezdve száz napig árad, átlépi partjait és széles területet elároszt. Végül a hőség és a sivatagi forró szelek ismét leapasztják a vizet, és az visszahúzódik folyamágyába. Akkor aztán könnyű munkával megművelik a földeket, ahol a legpompásabb növényzet fakad, csírázásnak és érésnek indul minden. A Nap és a Nílus, ezek gyengülése és erősödése — ezek Egyiptom földjének természeti hatalmai, amelyeket az egyiptomi ember Isis és Osiris emberivé alakított történetében szimbolikusan szemléletessé tesz önmaga számára. Idetartozik azután még az állatöv szimbolikus ábrázolása is, amely úgy függ össze az évi pályával, mint a tizenkét isten száma a hónapokkal. Megfordítva viszont Osiris is megint magát az *emberit* jelenti: mint a földművelésnek, a föld felosztásának, a tulajdonnak, a törvényeknek megalapozóját, szentnek tartják, s tisztelete ennélfogva olyan emberi szellemi tevékenységekre is vonatkozik, amelyek a legszorosabb összefüggésben állnak az erkölcsösséel és a jogossal. Osiris ugyanakkor a holtak ítélőbírája, s ezáltal a puszta természeti élettől egészen elszakadó jelentést kap, amelyben a szimbolikus kezd megszűnni, mivel itt maga a benső és a szellemi válik az emberi alak tartalmává, amely alak ezáltal kezdi megkapni a saját bensejét s ez a maga külsejében csupán önmagát jelenti. Ez a szellemi folyamat azonban ismét csak a külsőleges természeti életet választja benső tartalmául és azt külsőleges módon ábrázolja, templomokban például a lépcsők, lépcsőfokok, oszlopok számában, a labyrinthosokban és ezek folyosóiban, kanyaraiban és kamráiban. Ilymódon Osiris egyformán természeti és szellemi élet az életfolyamatnak és átalakulásainak megkülönböztetett mozzanataiban, s a szimbolikus alakok részint a természeti elemek szimbolumaivá válnak, részint a természeti változások maguk is csupán a természeti tevékenységek és ezek változásainak szimbolumai. Ennélfogva itt az emberi alak sem marad puszta perszonifikáció, mint a megelőző fokokon, mivel itt a természeti egyfelől tulajdonképpeni jelentésnek látszik

ugyan, másfelől viszont a szellem szimbolumává válik, s általában ebben a körben, ahol a benső kifelé törekszik a természeti szemléletből, alárendelt marad. Ezért az emberi alak is egészen más kidolgozást kap már s ezáltal arra mutat törekvést, hogy belebocsátkozzék a bensőségesbe és a szellemibe, — ha ez a fáradozás nem is éri el célját: a magábanvaló szellemi szabadságát. E szabadságnélküliség miatt az emberi alak szabadság és derűs tisztaság nélkül való marad, kolosszális, komor, megkövesült; lába, karja és feje szorosan és mereven, báj és eleven mozgékonyság nélkül záródik a test többi részéhez. Csak Daidalosnak tulajdonítják azt a művészetet, hogy szabaddá tette a karokat és lábakat, s mozgást adott a testnek. Mármost a kölcsönös szimbolika révén Egyiptomban a szimbolum egyben szimbolumok egésze, úgyhogy ami egyszer jelentésként fellép, mint egy rokon terület szimboluma is alkalmazást nyer. Ama szimbolikusnak ez a többértelmű egybekapcsolódása, amely összefűz egymással jelentést és alakot, amely valóban sok mindent mutat, vagy sok mindenre céloz, és ezáltal már afelé a benső szubjektivitás felé tart, amely egyedül képes arra, hogy sok irányba forduljon, — nos, ez a többértelmű egybekapcsolódás ezeknek az alakulatoknak előnye, jóllehet magyarázatuk a többértelműség miatt mindenesetre megnehezül.

Az ilyen jelentés, amelynek megfejtésében persze manapság gyakran túl messzire mennek, mert csaknem minden alak közvetlenül szimbolumként adódik, ugyanabban az értelemben, ahogyan *mi* igyekszünk megmagyarázni, maga az egyiptomi szemlélet számára még mint jelentés tiszta és értelmes lehetett. Az egyiptomi szimbolumok azonban, mint mindjárt kezdetben láttuk, implicite sokat tartalmaznak, explicite keveset. Olyan munkák ezek, amelyekre azért vállalkoznak, hogy önmaguk számára világossá váljanak, — mégis megtorpannak a magán- és magáértvéve világos utáni küzdelemben. Ebben az értelemben az egyiptomi műalkotásokon azt látjuk, hogy olyan talányokat tartalmaznak, amelyeknek helyes megfejtése részint nemcsak nekünk nem sikerül, hanem többnyire azoknak sem, akik önmaguknak feladták ezeket a talányokat.

c) Ennélfogva az egyiptomi művészet alkotásai titokzatos szimbolikájukban — talányok; maga az objektív talány. Az egyiptomi szellem e sajátos jelentése szimbolumaként a *sphinxet* jelölhetjük meg. Ez mintegy magának a szimbolikusnak szimboluma. Megszámlálhatatlan tömegben, százan-

ként egy sorban felállítva találunk Egyiptomban sphinx-alakokat, a legkeményebb kőből faragva, kicsiszolva, hieroglifákkal borítva; Kairó mellett olyan kolosszális nagyságban, hogy csupán az oroszlánkörmök meghaladják az embermagasságot. Fekvő állati testek ezek, amelyekből felső részként emberi test emelkedik ki, olykor-olykor kosfő, egyébként jórészt női fej. Az emberi szellem ki akar törni az állati létezés tompa erejéből, anélkül hogy eljutna saját szabadságának és mozgó alakjának tökéletes ábrázolásáig, mivel még összekeveredve, közösségben kell maradnia önmaga másával. Ez a törekvés az öntudatos szellemiség után, amely nem magából kiindulva fogja fel magát a neki egyedül megfelelő realitásban, hanem csupán a vele rokonban szemléli magát és a számára idegenben tudatosul, — nos, ez a törekvés a szimbolikus általában, amely ezen a csúcsponton talánnyá válik.

Ebben az értelemben van az, hogy a sphinx a talányt feladó szörnyként jelenik meg a görög mítoszban, amelyet szerűen szimbolikus lenne és műalkotásokat hozna létre. az ismert rejtély kérdést: ki az, aki reggel négy lábon délben kettőn, este pedig három lábon jár? Oidipus találta meg az egyszerű szót, hogy az — az ember, s ledöntötte a sphinxet a szikláról. A szimbolum megfosztása a rejtélytől a magán- és magáértvéve léttel bíró jelentésben, a szellemben nyugszik, — ahogy a híres görög felirat szól az emberhez: Ismerd meg tenmagadat. A tudat fénye az a világosság, amely konkrét tartalmát tisztán átsugároztatja a hozzá tartozó, megfelelő alakon, és csupán önmagát nyilatkoztatja ki létezésében.

A FENSÉGESSÉG SZIMBOLIKÁJA

A magát önmagából adekvát módon kialakító szellem talánynélküli tisztasága, amely a szimbolikus művészet célja, csupán azáltal érhető el, hogy elsősorban a magáértvaló jelentés tudatosul, elszakadva a jelenségvilág egészétől. Mert a régi pársziknál e két mozzanat közvetlenül szemlélt egységében rejlett a művészietlenség; a szétszakadás és a mégis megkívánt közvetlen egybekapcsolás ellentmondása hozta létre a hinduk fantasztikus szimbolikáját, míg Egyiptomban is hiányzott még a bensőségesnek és a magán- és magáértvéve jelentősnek a megjelenőtől elvált szabad megismerhetősége, s ez adta a szimbolikus rejtélyességének és homályának alapját.

A *fenségességben* kell keresnünk a magán- és magáértvalósága szerint léttel bíró első alapos megtisztulását és kifejezett elszakadását az érzéki jelenvalóságtól, vagyis a külső empirikus egyediségétől; a fenségesség túlemeli az abszolútat minden közvetlen exisztencián, s ezáltal létrehozza azt az először absztrakt felszabadulást, amely a szellemi alapja. Mert az így felemelkedett jelentést még nem fogjuk fel konkrét szellemiségként, de mégis magábanvalósága szerint léttel bíró és magában-nyugvó bensőnek tekintjük, amely képtelen megtalálni a maga természete szerint igazi kifejezését véges jelenségekben.

Kant igen érdekes módon megkülönböztette egymástól a fenségest és a szépet s mindazt, amit az *Ítélőerő kritikája* első részében a 20. §-tól kezdve kifejt, érdekes marad minden bőbeszédűsége ellenére, annak ellenére, hogy minden meghatározását a szubjektívre: a kedély, képzelőerő, ész stb. képességeire redukálja. Ezt a redukciót a maga általános elve szerint helyesnek kell elismernünk *abban* a vonatkozásban, hogy — mint Kant fejezi ki magát, mivel kiváltkép a természet fenségességével foglalkozik — a természet egy része sem

tartalmaz fenségességet, hanem csak a mi kedélyünk, amennyiben hatalmasabbnak tudhatjuk magunkat a bennünk rejlő és ezáltal a rajtunk kívül létező természetnél is. Ebben az értelemben Kant így véli: „A tulajdonképpeni fenségest nem tartalmazhatja semmiféle érzéki forma, hanem csak az ész olyan eszméire vonatkozik, amelyek, jóllehet megfelelő ábrázolásuk lehetetlen, éppen ez érzékileg ábrázolódó megnem felelés következtében megelevenednek és a kedélybe rendeltetnek." (Kritik der Urtheilskraft, 3. kiadás 77. lap.) A fenséges általában kísérlet a végtelen kifejezésére, anélkül, hogy a jelenségek birodalmában oly tárgyat találna, amely illőnek bizonyulna ehhez az ábrázoláshoz. A végtelen, éppen azért, mert a tárgyiasság komplexumának egészéből láthatatlan, alaknélküli jelentésként tételeződik és bensővé válik, végtelenségének megfelelően kimondhatatlan marad, s felülemelkedik minden véges által történő kifejezésen.

Mármost a jelentés itt először azt a tartalmat kapja, hogy a megjelenő totalitásával szemben ő a magábanvéve szubsztanciális *egység*, amely tiszta gondolatként csak a tiszta gondolat számára létezik. Ezért ez a szubsztancia most felhagy azzal, hogy egy külsőleges dolgon a maga alakjával rendelkezzék, s ennyiben eltűnik a tulajdonképpeni szimbolikus jelleg. Ha azonban ennek a magábanvéve egységesnek szemléletessé kell válnia, akkor ez csak azáltal lehetséges, hogy mint szubsztanciát, minden dolog teremtő hatalmaként fogják fel; amely dolgok ennélfogva számára megnyilvánulásul és megjelenésül szolgálnak, s ezzel pozitíve viszonylik hozzájuk. Meghatározása azonban egyszersmind az, hogy kifejeződjék, hogy a szubsztancia fölébe emelkedjék mind az egyedi jelenségeknek mint olyanoknak, mind azok összességének, minek következtében a következetesebb folyamatban a pozitív vonatkozás *negatív* viszonnyá változik át, hogy megtisztuljon a megjelenőtől, mint partikuláristól, és ezáltal a szubsztancia számára megnemfelelőtől és a benne eltűnőtől.

Ez az alakítás, amely annak révén, amit bemutat, maga is megsemmisül, úgyhogy a tartalom bemutatása ugyanakkor a bemutatás megszünten-felemelkedésének mutatkozik, — ez a *fenségesség*, amelyet ezért nem szabad áttennünk — mint ezt Kant tette — a kedély és a kedély észszerű eszméinek szubjektív mozanatába, hanem az ábrázolandó jelentésben — tudniillik az egységes abszolút szubsztanciában — megalapozottnak kell felfognunk.

A fenséges művészeti formájának *felosztását* is a szubsztanciának, mint jelentésnek, a megjelenő világhoz való imént jelzett kettős viszonyából kell merítenünk.

Ebben az egyfelől pozitív, másfelől negatív viszonyban az a közös elem, hogy a szubsztancia fölébe emelkedik annak az egyedi megjelenésnek, amelyen ábrázolást kell kapnia, bár a szubsztancia csak általában a megjelenőre vonatkozólag fejeződhetik ki, mivel mint szubsztancia és lényegiség, önmagábanvéve alaktalan és a konkrét szemlélet számára megközelíthetetlen.

Első affirmatív felfogásmódként a *panteisztikus* művészetet jelölhetjük meg, ahogy részint Indiában, részint a mohamedán perzsa költők későbbi szabadságában és misztikájában előfordul, s a gondolat és a kedély elmélyültebb bensősége mellett megtalálható a keresztény Nyugaton is.

Az általános meghatározás szerint ezen a fokon a szubsztanciát minden teremtett akcidenciájában immanensnek tekintjük; ezek az akcidenciák ennélfogva még nem alacsonyultak alkalmazottá és az abszolút dicsőítésére szolgáló puszta dísszé, hanem affirmatíve fennmaradnak a bennük nyugvó szubsztancia révén, jóllehet minden egyediben csak az egységest és az istenit kell elképzelni és magasztalni; minek következtében az a költő is, aki mindenben ezt az egységest pillantja meg és csodálja, s miként a dolgok, úgy önmaga is elmerül ebben a szemléletben, meg tudja őrizni a pozitív viszonyt a szubsztanciához, amellyel mindent egybekapcsol.

Az *egy* Isten hatalmának és dicsőségének *második negatív* magasztalásával, mint a tulajdonképpeni fenségességgel, a héber költészetben találkozunk. Ez a költészet megszünteti az abszolút pozitív immanenciáját a teremtett jelenségekben, s az egyik oldalra állítja az *egységes*, magáértvaló szubsztanciát, mint a világ Urát, aki szemben áll a teremtmények összességével, s e teremtmények Istenre vonatkoztatva, önmagukbanvéve tehetetlenek és eltűnőek. Ha mármost az egységes hatalmának és bölcseségének a természeti dolgok és az emberi sorsok végessége révén kell ábrázolódnia, akkor most már nem találkozunk a hindu mértéknélküliséggé való torzítással, hanem Isten fenségessége azáltal kerül közelebb a szemlélethez, hogy ami csak létezik, az minden fényével, pompájával és nagyszerűségével együtt csak alkalmazott akcidenciaként és múló látszatként ábrázolódik, Isten lényegéhez és szilárdságához hasonlítva.

A) A művészet panteizmusa

A *panteizmus* szót illetően manapság mindjárt a legdurvább félreértésekkel találkozunk. Mert egyfelül „mindent" jelent, a szó mai modern értelmében: mindent a maga teljes empírikus egyediségében; például ez a doboz valamennyi tulajdonsága szerint ilyen és ilyen színű, ilyen és ilyen nagy, ilyen és ilyen alakú, ilyen és ilyen nehéz, stb., vagy az a ház, könyv, állat; az az asztal, szék, kályha, felhőfoszlány stb. Ha mármost némely mai teológus azt állítja a filozófiáról, hogy az mindent istenné tesz, akkor a szónak imént érintett értelmében veszik ezt a tényt, amelyet a filozófia nyakába varrnak s ezzel teljességgel hamis az a vád is, amelyet ezért ellene emelnek. A panteizmusról alkotott ilyen elképzelés csak ostoba főkben támadhat, s egy vallásban sem található meg, még az irokézeknél és az eszkimóknál sem, még kevésbbé valamely filozófiában. Ezért a „minden" abban, amit panteizmusnak neveztek, nem ez vagy az az egyedi dolog, hanem inkább „minden" a „mindenség"-nek, vagyis az egységes szubsztanciálisnak értelmében, amely immanens ugyan az egyediségekben, de az egyediségtől és annak empirikus realitásától absztrahálva, úgyhogy nem az egyedit, mint olyat, hanem az általános lelket emeljük ki és értjük, vagy népszerűbben kifejezve: az igazat és a kiválót, amelynek ebben az egyediben is van jelenvalósága.

Ez a panteizmus tulajdonképpeni jelentése, s itt csakis ebben a jelentésben beszélhetünk róla. Kiváltkép Kelethez tartozik ez a felfogás, ahol az isteninek és minden dolog abszolút egységének gondolatát ebben az egységben fogják fel. Mármost az isteni, mint egység és mindenség, csak azoknak a felsorolt egyediségeknek eltűnése révén tudatosulhat, amelyekben jelenlévőként fejeződhet ki az isteni. Egyfelől tehát itt az istenit immanensnek képzelik el a legkülönfélébb tárgyakban, életben és halálban, hegyben, tengerben stb., mégpedig közelebbről mint a legkiválóbbat és legkiemelkedőbbet a különféle exisztenciák között és exisztenciákban; másfelől azonban, mivel az egység — ez, az, amaz, és ide-oda dobálja magát mindenben — éppen ezáltal az egyediségnek és partikularitások mint megszűntek és eltűnők jelennek meg, mivel nem minden egyedi ez az egység, hanem az egység képezi az összes ilyen egyediségeket, amelyek a szemlélet számára összességbe oldódnak fel. Mert ha egység például az élet, úgy egység

a halál is és éppen ezáltal nem csupán élet, úgyhogy az élet, vagy a Nap, a tenger stb. nem mint tenger, vagy Nap képezi az istenit és az egységest. Ugyanakkor azonban itt az akcidenciális még nem tételeződik kifejezetten negatívnak és alkalmazottnak, mint a tulajdonképpeni fenségesben, — hanem ellenkezőleg: mivel a szubsztancia mindenben ez ez egység, azért *magánvalósága szerint* különössé és akcidenciálissá válik; megfordítva viszont: ez az egyedi, mivel éppúgy váltakozik, s a képzelet a szubsztanciát nem korlátozza meghatározott létezésre, hanem minden egyes meghatározottságot, hogy egy másik felé haladjon, túlhalad és elejt, azért ezzel a maga részéről akcidenciálissá válik, amelyen az egységes szubsztancia felülemelkedett és ezáltal fenséges.

Ezért az ilyen szemléletmód művészien is csak a költészet, nem pedig a képzőművészetek révén képes kifejeződni, mert a képzőművészetek létezőként és maradandóként hozzák szemünk elé a meghatározottat és az egyedit, amelynek fel kell adnia magát a hasonló exisztenciákban meglévő szubsztanciával szemben. Ahol a panteizmus tiszta, ott annak ábrázolásmódja számára nem létezik képzőművészet.

1. Az ilyen panteista költészet első példájaként ismét a hindu költészetre hivatkozhatunk, amely a maga fantasztikus oldala mellett ezt az oldalt is ragyogóan kifejlesztette.

A hinduk tudniillik — mint már láttuk — a legabsztraktabb általánosságból és egységből indulnak ki, amely aztán meghatározott istenekké, Trimurtisz-szá Indrává stb. fejlődik, de nem rögzíti a meghatározottat, hanem ismét feloldódik és az alacsonyabbrendű isteneket visszavezeti a felsőbbrendűekbe, a legfelsőbbrendűeket pedig Brahmába. Már ebben megmutatkozik, hogy ez az általános képezi mindennek egységes, önmagával azonosnak maradó alapját, s ha a hinduk költészetükben kettős törekvést tanusítanak arra vonatkozólag, hogy egyrészt eltúlozzák az egyedi exisztenciát, hogy az a maga érzékiségében már az általános jelentésnek megfelelőnek tűnjék, — másrészt megfordítva: hogy az egységes absztrakcióval szemben minden meghatározottságról egészen negatív módon lemondjanak. — azért másfelől náluk is előfordul a fantázia imént jelzett panteizmusának tisztább ábrázolásmódja, amely az isteni immanenciáját kiemeli a szemlélet számára meglévő és eltűnő egyediben. Ebben a felfogásmódban ugyan inkább hasonlóságot fedezhetnénk fel a tiszta gondolat és az érzéki ama közvetlen egységével, amellyel

a pársziknál találkoztunk, a pársziknál azonban az egység és a kiváló önmagáért megtartva még természeti dolog: a fény; a hinduknál viszont az egység. Brahma csupán alaknélküli egység, amely csak a világjelenségek sokféleségévé átalakulva hat ösztönzően a panteista ábrázolásmódra. Például Krisna ezt mondja (Bhagavad-Gita, Lect. VII. 4. s kk.): „Föld, víz és szél, levegő s tűz, szellem, értelem s az én mivoltom — ez lényem erejének nyolc darabja; de valami mást ismerj fel bennem: magasabbrendű lényt, aki megeleveníti a földit s a világot hordozza: belőle ered minden lény; tudd meg, én vagyok az egész világmindenség eredete s megsemmisülése is; nincs felettem semmi, hozzám kapcsolódik a mindenség, mint fonalán a gyöngysor, én vagyok folyadékban az íz, én vagyok a Napban s a Holdban a fény, a misztikus szó a szent írásokban, férfiban a férfiúság, tiszta illat a földben, fény a lángban, minden lényben az élet, bűnbánat a vezeklőben. Élőben az életerő, bölcsben a bölcsesség, fénylőben a fény; minden igaz természet, a látszóak s homályosak belőlem valók, nem én vagyok bennük, hanem ők énbennem. E három tulajdonság csalódása elámította a világot, s félreismernek engem, aki változhatatlan vagyok; de az isteni csalódás, a Maya is az én csalódásom, mit áthágni nehéz, de akik követnek engem, túljutnak e csalódáson". Itt az ilyen szubsztanciális egység a legfrappánsabban fejeződik ki, mind a meglévőben lévő immanencia szempontjából, mind az egyedin való túlhaladást illetően.

Hasonló módon nyilatkoztatja ki magáról Krisna, hogy ő mindig a legkiválóbb minden megkülönböztetett existenciában (Lect. X. 21.): „Csillagok közt vagyok a fénylő nap, holdjegyek közt a Hold, a szent könyvek közt a himnuszok könyve, érzékek közt a benső, a Meru a hegycsúcsok közt, állatok között az oroszlán, a betűk között az „A", viruló tavasz az évszakok között" stb.

A legkiválóbbnak e felsorolása, valamint azoknak az alakoknak puszta váltakozása, amelyekben szakadatlanul csak ugyanannak a dolognak kell szemléletre jutnia, ha először a fantáziának mégoly gazdagsága látszik is benne kibontakozni, éppen a tartalomnak ez azonossága miatt mégis szerfelett egyhangú s egészbenvéve üres és fárasztó marad.

2. *Másodszor* magasabbrendű és szubjektíve szabadabb módon a *mohamedánizmus*ban — kiváltképp a *perzsáknál* — fejlődött ki a keleti panteizmus.

Itt most főképp a költői szubjektum felől lép fel sajátos viszony.

a) Mivel ugyanis a költő az istenit akarja mindenben megpillantani és valóban meg is pillantja, — saját Én-jét is feladja vele szemben, de éppúgy felfogja az isteni immanenciáját a maga szélessé és szabaddá vált bensejében, s ezáltal támad benne az a derűs bensőség, az a szabad túláradó boldogság, amely a keleti ember sajátja, aki szakítván a saját partikularitásával, teljesen belemerül az örökkévalóba és az abszolútba, s mindenben az isteni képét és jelenlétét ismeri fel és érzi. Az istenivel való ilyen átitatódás, az üdvözült, mámoros élet Istenben a misztika határát súrolja már. Ebben a vonatkozásban mindenek előtt Dzselaleddin–Rumi-t kell dícsérnünk, akitől Rückert a legszebb részeket mutatta be, a költő csodálatraméltó kifejezőerejében, amely megengedi, hogy a legművészibb és legszabadabb módon játsszék a szavakkal és a rímekkel, miként azt a perzsák is teszik. A középpont itt az Isten iránti szeretet, akivel az ember saját Én-jét a legkorlátlanabb odaadás révén azonosítja, s egységnek tekinti az egész világtérben, mindent reá vonatkoztat és hozzá vezet vissza; s ez kiterjed minden irányban és régióban.

b) Ha mármost a tulajdonképpeni fenségességben — ahogy az mindjárt megmutatkozik — a legjobb tárgyak s a legnagyszerűbb alakok csak Isten puszta ékességeiként használatosak s az egység pompájának és dicsőítésének hirdetésére szolgálnak, mivel csak azért vannak szemünk elé állítva, hogy őt ünnepeljük minden teremtmény uraként, — a panteizmusban viszont az isteninek immanenciája a tárgyakban, maga a világi, természeti s emberi létezés magasztosul saját önálló nagyszerűségévé. A szellemiség mivoltának élete a természeti jelenségekben és az emberi viszonyokban önmagukban elevenníti meg és szellemesíti át őket, s ismét sajátos viszonyt alapoz meg a költő szubjektív érzése, lelke és ama tárgyak között, amelyeket megénekel. Ezzel az átlelkesült nagyszerűséggel telve, a kedély önmagábanvéve nyugodt, független, szabad, önálló, tág és nagy, s ez affirmatív azonosság esetében hasonló és nyugodt egységgé képzeli s éli bele magát a dolgok lelkébe, s a legboldogabb, legderűsebb bensőséggé forr egybe a természet tárgyaival és azok pompájával, a kedvessel, az ajándékozással stb., általában mindazzal, ami dícséretre és szeretetre méltó. A kedély nyugati romantikus bensősége hasonló beleélést mutat ugyan, egészbenvéve azonban, különösen Észa-

kon inkább boldogtalan, szabadságnélküli és sóvárgó, vagy szubjektívebben önmagábazárkózott marad s ezáltal önössé és érzelgőssé válik. Ilyen nyomott, borús bensőség fejeződik ki kiváltkép a barbár népek népdalaiban. A szabad, boldog bensőség viszont a keletiek, főképp a mohamedán perzsák sajátja, akik saját En-jük egészét nyiltan s vidáman éppúgy átadják Istennek, mint minden dícséretre méltónak, ámde éppen ebben az odaadásban kapják meg a szabad szubsztancialitást, amelyet a környező világhoz való viszonyukban is meg tudnak őrízni. Így a szenvedély izzásában az érzés legexpanzívabb boldogságát és parrhéziáját látjuk, amelyen a ragyogó s pompás képek kimeríthetetlen gazdagsága mellett átcsendül az öröm, a szépség s a boldogság örök hangja. Ha a keleti ember szenved és boldogtalan, akkor ezt úgy fogadja, mint a végzet megváltoztathatatlan döntését, s ennélfogva megőrzi bizonyosságát, önmagában, nyomottság, érzelgőség vagy kelletlen mélabú nélkül. Hafiz költeményeiben elég panaszt és keservet találunk a kedves stb. miatt de a fájdalomban is éppoly gondatlan marad, mint a boldogságban. Azt mondja például egy helyen:

„Mivel barátod jelenléte felderít, hálából égj el, miként gyertya, a fájdalomban, s légy elégedett."

A gyertya megtanít nevetni és sírni, derűs ragyogás nevet át a lángon, ha ugyanakkor forró könnyekben olvad is szét, égésében vidám ragyogást áraszt. Ez egyben ennek az egész költészetnek általános jellege.

Hogy néhány sajátosabb képet idézzünk, a perzsák sokat foglalkoznak virágokkal s drágakövekkel, kiváltképp azonban a rózsával s a csalogánnyal. Gyakran ábrázolják a csalogányt, mint a rózsa mátkáját. A rózsának ez a meglelkesítése és a csalogány szerelme például gyakran fordul elő Hafiznál. „Hálából, ó rózsa, hogy a szépség szultánnője vagy", — mondja — „kérlek, ne légy dölyfös a csalogány szerelme iránt". A költő saját kedélyének csalogányáról beszél. Ha viszont a mi költeményeinkben rózsáról, csalogányról, borról, stb. beszélünk, ez egészen más, prózaibb értelemben történik; számunkra a rózsa díszül szolgál: „rózsával koszorúzva" stb., vagy halljuk a csalogány csattogását s vele együtt érzünk, isszuk a bort és gondűzőnek nevezzük, stb. A perzsáknál azonban a rózsa nem kép vagy puszta dísz, nem szimbolum, hanem maga is megjelenik a költő előtt, elevenen, mint szerető mátka, s a költő szellemével a rózsa lelkébe mélyed.

A ragyogó panteizmusnak ugyanezt a jellegét mutatják a legújabb perzsa költemények is. Hammer például megemlít egy költeményt, amelyet a sah 1819-ben egyéb ajándékai között Ferenc császárnak küldött. A költemény harminchárom ezer disztichonban a sah tetteit mondja el, s a sah az udvari költőre saját nevét ruházta rá.

c) Ifjúkori mélabús költeményeivel s azok koncentrált érzésével szemben öreg korában Goethét is megragadta ez a széles, gondtalan derű, s még aggastyánként is Kelet lehellletétől megcsapva, vére költői izzásában, tele határtalan boldogsággal, az érzéknek e szabadsága felé fordult, amely még son a sziklák, amelyek addig ollóként csattogva nyíltak szét és a pollémiában sem veszti el a gondnélküliség szépségét. *Nyugat-keleti Diván*-jának dalai nem játékos, nem is jelentéktelen társasági bókok, hanem ilyen szabad, odaadó érzésből fakadt ékességek. Goethe maga nevezi őket „költői gyöngyöknek" Zulejkához írt egyik dalában:

Dichterische Perlen,
Die mir deiner Leidenschaft
Gewaltige Brandung
Warf an des Lebens
Verödeten Strand aus
Mit spitzen Fingern
Zierlich gelesen,
Durchreiht mit juwelenem
*Goldschmuck.**

Vedd őket — így szól kedveséhez —

Nimm sie an deinen Hals
An deinen Busen!
Die Regentropfen Allahs
*Gereift in bescheidener Muschel***

Az ilyen költemények alkotásához rendkívül tág látókörre, minden viharban öntudatos értelemre volt szükség, a kedély mélységére s fiatalosságára, és

* Költői gyöngyök, melyeket szenvedélyed hatalmas hullámai vetettek az élet sivár partjára elém. Ügyes kézzel, tetszetősen kiválogatva, átfűzve gyémántékszerrel.

** Vedd őket nyakadra, kebledre! Allah egyszerű kagylóban megérlelt harmatcseppjei.

Einer Welt von Lebenstrieben,
Die in ihrer Fülle Drang
Ahndeten schon Bulbuls Lieben,
*Seelerregenden Gesang.****

3. Mármost a panteisztikus egység, ha a *szubjektum* vonatkozásában emeljük ki, amely *magát* ebben az Istennel alkotott egységben, Istent pedig, mint ezt a szubjektív tudatban lévő jelenvalóságot érzékeli, — általában a *misztikát* adja, ahogyan a misztika e szubjektívebb módon a kereszténységen belül is kifejlődött. Példaképpen csak Angelus Silesiust akarom megemlíteni, aki a szemlélet és az érzés legnagyobb merészségével s mélységével, az ábrázolás csodálatosan misztikus erejével fejezte ki Isten szubsztanciális létezését a dolgokban, a saját Én egyesülését Istennel és Isten egyesülését az emberi szubjektivitással. A tulajdonképpeni keleti panteizmus viszont inkább csak a minden jelenségben meglévő *egységes* szubsztancia szemléletét és annak a szubjektumnak odaadását emeli ki, amely ezáltal a tudat legmagasabbrendű kiterjesztését, valamint a végestől való teljes megszabadulás következtében a legnagyszerűbbe s legjobba való feloldódás boldogságát éri el.

B) A fenségesség művészete

Mármost azonban az egységes szubsztancia, amelyet az egész világegyetem tulajdonképpeni jelentéseként fogunk fel, igazán csak akkor tételeződik *szubsztanciaként*, ha a jelenségek váltakozásában lévő jelenlétéből és valóságából tiszta bensőségként és szubsztanciális hatalomként visszahúzódott önmagába, s ezáltal a végességgel szemben *önállósult*.

A szellemi csak Istennek, mint a feltétlenül szelleminek és képnélkülinek lényéről alkotott e szemlélete révén, a világival és a természetivel *szemben* küzdötte ki magát teljesen az érzékiségből és természetiségből, s bontakozott ki a végesben való létezésből. Megfordítva azonban, az abszolút szubsztancia *viszonyban* marad a megjelenő világgal, amelyből önmagába reflektált. Ez a viszony most azt a fentebb jelzett *negatív* mozzanatot kapja, hogy a világ egésze — a maga jelenségeinek teljessége, ereje és nagyszerűsége ellenére — a szub-

*** Egy világára az életösztönöknek, amelyeknek a maguk túláradó gazdagságában már Bülbül szerelme, megindító dala volt az áruk.

sztanciára vonatkozólag kifejezetten csak mint magábanvéve negatív, Istentől teremtett, Isten hatalmának alávetett és neki szolgáló világ tételeződik. Ezért a világot Isten megnyilatkozásának tekintik ugyan, s Isten a *jóság;* a teremtettnek pedig magánvalósága szerint nincs joga arra, hogy létezzék és önmagára vonatkozzék, arra viszont van, hogy magát magáértvéve kifejlessze és magának fennállást adjon; a véges fennállása azonban szubsztancianélküli, s Istennel szemben a teremtmény eltűnő és tehetetlen, úgy hogy a Teremtő jóságában egyúttal *igazságosságának* is meg kell nyílvánulnia, amely a magábanvalósága szerint negatívban a negatív hatalomnélküliségét, és ezáltal egyedüli hatalmasként a szubsztanciát jeleníti meg. Ez a viszony, ha a művészetet mint tartalmának és formájának alapjelentését érvényre juttatja, adja a tulajdonképpeni *fenségesség* művészeti formáját. Az eszmény szépségét és a fenségességet alaposan meg kell egymástól különböztetnünk. Mert az eszményben a benső oly módon hatja át a külső realitást, amelynek benseje, hogy a két mozzanat egymással adekvátan és ennélfogva éppen egymást áthatva jelenik meg; a fenségességben viszont a külső létezés, amelyben a szubsztancia szemléletessé válik, a szubsztanciával szemben lefokozódik, mivel ez a lefokozódás és szolgaiság az egyetlen mód, ahogyan a magáértvéve alaknélküli és a maga pozitív lényege szerint semilyen világi és véges eszközzel ki nem fejezhető egységes Isten a művészet révén szemléletessé válhatik. A fenségesség olyan önállóságban előfeltételezi a jelentést, amelynek számára a külsőleges mint alárendelt van meghatározva, amennyiben a benső nem benne jelenik meg, hanem annyira túlemelkedik rajta, hogy éppen ez a túlemelkedettség és túlemelkedés ábrázolódhatik.

A szimbolumban az *alak* volt a fődolog; jelentéssel kellett rendelkeznie, anélkül azonban, hogy tökéletesen ki tudta volna fejezni azt. Ezzel a szimbolummal és ennek homályos tartalmával mármost szemben áll a *jelentés,* mint olyan, és ennek, tiszta értelme; s a műalkotás valamennyi dolog tiszta lényegének, mint jelentésének, kiáramlásává válik, olyan lényeg kiáramlásával azonban, amely alak és jelentés megnemfelelését — ez a szimbolumban *magánvalósága szerint* megvolt — mint magának Istennek a világiban minden világi fölé emelkedő *jelentését* tételezi, s ennélfogva fenségessé válik a műalkotásban, amelynek csupán ezt a magán- és magáértvalósága szerint tiszta jelentést kell kifejeznie. Ezért, ha a szimbolikus

művészetet általában *szent* művészetnek nevezhetjük, amennyiben alkotásainak benső tartalmául az istenit választja, úgy a fenségesség művészetét szent művészetnek, mint olyannak, kizárólagosan szentnek kell neveznünk, mivel egyedül Istent részesíti tiszteletben.

A tartalom itt egészbenvéve alapjelentése szerint még korlátozottabb, mint a tulajdonképpeni szimbolumban, amely megáll a szellemi utáni törekvésnél, és kölcsönös vonatkozásaiban szélesen kiterjed a szelleminek természeti képekké és a természetinek a szellemi visszahangjaivá való átalakulására

A fenségesnek ezt a fajtáját a maga első eredeti meghatározásában kiváltképp a zsidó szemléletben és annak szent költészetében találjuk meg. Mert képzőművészet nem alakulhat ki itt, ahol lehetetlen Istenről kielégítő képet felvázolni; itt csak a képzelet költészete terjedhet el, amely a szó révén nyilvánul meg.

E fokozat közelebbi vizsgálatánál a következő általános szempontokra mutathatunk rá.

1. E költészet legáltalánosabb tartalma Isten, mint a neki szolgáló világ Ura, aki nem a külsőlegesben testesült meg, hanem a világi létezésből visszahúzódott a magányos egységbe. Az, ami a tulajdonképpeni szimbolikusban még egybekapcsolt volt, itt ennélfogva Isten absztrakt magáértvalóságának és a világ konkrét létezésének két mozzanatára hull szét.

a) Maga Isten, mint az egységes szubsztanciának ez a tiszta magáértvalósága, magábanvéve alaknélküli, és ebben az absztrakcióban nem hozható közelebb a szemlélethez. Ezért amit ezen a fokon a képzelet megragadhat, az nem az isteni tartalom a maga tiszta lényegisége szerint; mivel ő maga tiltja meg, hogy a művészet neki megfelelő alakban ábrázolja. Az egyetlen fennmaradó tartalom ennélfogva Isten *vonatkozása* a tőle teremtett világra.

b) Isten a világegyetem Teremtője. Ez a legtisztább kifejezése magának a fenségesnek. Ugyanis most először tűnnek el a dolgok Istentől való *nemzésének* és puszta természeti létrejöttének képzetei, és helyet adnak a szellemi hatalomból és tevékenységből történő *teremtés* gondolatának. Mondá Isten: Legyen világosság! És lőn világosság": ezt már Longinus úgy idézi, mint a fenségesség meggyőző példáját. Az Úr az egységes szubsztancia, a megnyilvánulás felé halad ugyan, a létrehozás módja azonban a legtisztább, még testnélküli, éteri megnyilvánulás, az Ige, a gondolatnak, mint az

eszményi hatalomnak megnyilatkozása, melynek a létezésre kiadott parancsával a létező is valóban néma engedelmességben közvetlenül tételeződik.

c) Ámde Isten a teremtett világba nem mint saját realitásába megy át, hanem ezzel szemben önmagába visszahúzódott marad, anélkül, hogy ezzel a szembenállással merev dualizmus alapozódnék meg. Mert a létrehozott az ő műve, amelynek vele szemben nincs önállósága, hanem csupán *Isten* bölcsességének, jóságának és igazságosságának bizonyítékaképpen létezik. Az egység — mindenek Ura és nincs jelen a természeti dolgokban, nem saját jelenvalóságával, hanem csak hatalomnélküli akcidenciákkal rendelkezik, amelyek a lényeget a természeti dolgokban csak látszani engedik, nem pedig megjelenni. Ez adja a fenségességet az Isten oldala felől.

2. Mivel mármost az egységes Isten ilymódon egyfelől elszakadt a világ konkrét jelenségeitől és önmagáértvéve rögzítődött, a létező külsőlegességét azonban másfelől mint végest határozzák meg és mellőzik, — azért most abba az új helyzetbe kerül mind a természeti, mind az emberi exisztencia, hogy csak azáltal válik az isteni ábrázolásává, ha végessége önmagán megjelenik.

a) A legelső, amit ebben a tekintetben megfigyelhetünk az, hogy először áll előttünk *elistenietlenedve* és prózaian a természet és az emberi alak. A görögök mesélik, hogy midőn az argonaidák hérosai áthajóztak a Hellospontos tengerszoroson, a sziklák, amelyek addig ollóként csattogva nyíltak szét és csukódtak össze, most hirtelen örökre gyökeret vertek a talajban. Ehhez hasonlóan itt, a fenségesség szent költészetében, a végtelen lénnyel szemben a véges megszilárdulása érvényesül a maga értelmes meghatározottságában, míg a szimbolikus szemléletben semmi sem kapja meg az őt megillető helyet, mivel a véges éppúgy átcsap az istenibe, ahogy az isteni önmagából a véges létezésbe átfejlődik. Ha például a régi hindu költeményekről áttérünk az Ó-Testamentumra, egyszerre egészen más talajon vagyunk, amely, bármennyire idegenek és a mi körülményeinktől különbözők is azok az állapotok, események, cselekmények és jellemek, amelyeket felmutat, mégis otthonossá tesz bennünket. A botorkálás és a zűrzavar világából oly viszonyok közé jutunk és olyan figurák állnak előttünk, amelyeket teljesen természetesnek tekintünk és amelyek

nek szilárd, patriarkális jellemük a maguk meghatározottságában és igazságában tökéletesen érthetően közel áll hozzánk.

b) E szemléletben, amely meg tudja ragadni a dolgok természetes menetét és érvényesíti a természet törvényeit, mármost először kapja meg a maga helyét a *csoda* is. A hindu szemléletben minden csoda, s ezért már semmi sem csodás. Olyan talajon, ahol az értelmes összefüggés állandóan megszakad, ahol minden kiszakadt a maga helyéből és elvesztette eszét, nem léphet fel csoda. Mert a csodás éppúgy előfeltételezi az értelmes sorrendet, mint a megszokott világos tudatot, amely csak ennek a megszokott összefüggésnek magasabbrendű hatalom által véghezvitt megszakítását nevezi csodának. Ámde a fenségesség tulajdonképpeni sajátos kifejezése nem az ilyen csodákban rejlik, mivel a természeti jelenségek megszokott menete ilyen megszakításként szintén Isten akarata, valamint a természet engedelmessége révén jön létre.

c) A tulajdonképpeni fenségességet viszont abban kell keresnünk, hogy az egész teremtett világ általában végesen, korlátozottan, nem pedig önmagát fenntartva és hordozva jelenik meg, s ez okból csupán Isten magasztalására szolgáló dicsőítő járuléknak tekinthető.

3. A dolgok semmiségének ez az elismerése és Isten felmagasztalása, dícsérete az, amiben ezen a fokon az *emberi individuum* a maga becsületét, vigaszát és kielégülését keresi.

a) Ebben a vonatkozásban a valódi fenségességre klasszikus példákat nyujtanak a Zsoltárok, amelyek minden idők számára mintául szolgálnak, bennük a lélek erőteljes szárnyalásával ragyogóan fejeződik ki mindaz, amit az ember maga előtt lát vallásos elképzelésében. A világon semmi sem tarthat igényt önállóságra, mert minden csak Isten hatalma révén létezik és áll fenn, és csupán azért létezik, hogy ennek a hatalomnak magasztalására, valamint saját szubsztancianélküli semmiségének kifejezésére szolgáljon. Ezért ha a szubsztancialitás fantáziájában és ennek panteizmusában végtelen *kiterjedést* találtunk, akkor itt a kedély felemelkedésének erejét kell csodálnunk, amely mindent elejt azért, hogy Isten egyedüli hatalmát hirdesse. Ebben a tekintetben kiváltképp a 104. zsoltár tanúskodik nagyszerű erőteljességéről. „Aki körülvette magát világossággal, mint egy öltözettel, és kiterjesztette az egeket, mint egy kárpitot", stb. — A világosság, az ég, a felhők, a szelek szárnyai itt magán- és magáértvaló dolgokként semmit sem jelentenek, hanem csupán külső köntöst képeznek,

Isten tiszteletének küldöttei. Majd Isten bölcseségét magasztalja, amely mindent elrendezett; a mélységből feltörő forrásokat, a sziklák közt rohanó vizeket, az ég madarait, amelyek lombok közt ülnek és dalolnak; a füvet, az ember szivét megvidámító bort és Libánon cédrusait, amelyeket az Ur ültetett, a tengert, amelyben számtalan lény nyüzsög és amelyben cethalak élnek; e cethalakat pedig azért teremtette az Ur, hogy ott játszadozzanak. S amit Isten megteremtett, azt meg is tartja, de — „Elfordítod orcádat, megháborodnak; elveszed a lelköket, kimúlnak és porrá lesznek újra". Még világosabban fejezi ki az ember semmisségét a 90. zsoltár, Mózesnek, Isten emberének imája, mikor például ezt mondja: „Elragadod őket, olyanokká lesznek, mint az álom; mint a fű, amely reggel sarjad; reggel virágzik és sarjad és estére elhervad és megszárad. Bizony megemésztetünk a te haragod által, és a te busulásod miatt megromlunk!"

b) Ennélfogva az emberben a fenséggessel egybekapcsolódik saját végességének és az őt Istentől elválasztó szakadéknak az érzése.

a) Ezért a *halhatatlanság* képzete eredetileg nem fordul elő ebben a szférában, mivel ez az elképzelés azt az előfeltevést foglalja magában, hogy az individuális saját Én, a lélek, az emberi szellem magán- és magáértvalósága szerint léttel bíró. A fenségességben csak az egységest tekintik el nem múlónak; vele szemben minden mást keletkezőnek és múlandónak, nem pedig szabadnak és végtelennek tekintenek.

β) Ezáltal továbbá az ember Istennel szembeni *méltatlanságában* ragadja meg önmagát; az ember felemelkedése az Urtól való félelem, az ő haragjától való rettegés közepette történik; és átható, megragadó módon ábrázolódik a semmisség miatti fájdalom és a panaszban, szenvedésben, nyomorúságban a szív mélyéből a lélek kiáltása Istenhez.

γ) Ha viszont az individuum megtartja magát végességében Istennel szemben, akkor ez az akart és szándékolt végesség *gonosszá* válik, amely mint rossz és bűn, csak a természetihez és az emberihez tartozik, s az egységes magábanvéve megkülönböztetés-nélküli szubsztanciában éppoly kevéssé találja helyét, mint a fájdalom és általában a negatív.

c) Harmadszor azonban ezen a semmisségen belül az ember mégis szabadabb és önállóbb helyzethez jut. Mert egyfelől Isten szubsztanciális nyugalma és szilárdsága mellett az ő akaratára és az embernek adott parancsolataira vonatkozólag

létrejön a *törvény;* másfelől a felemelkedésben ugyanakkor benne rejlik az emberinek és az isteninek, a végesnek és az abszolútnak tökéletes, világos *megkülönböztetése*, s ezzel maga a szubjektum lesz képessé a jó és a rossz megítélésére, a döntésre egyik, vagy másik mellett. Az abszolúthoz fűződő viszonynak és az ember megfelelésének és megnemfelelésének az abszolúthoz van egy olyan mozzanata is, amely az individuumra és annak saját viselkedésére és ténykedésére tartozik. Ugyanakkor az individuum ezáltal a maga helyes-cselekvésében és a törvény követésében *affirmatív* vonatkozást talál Istenre, s létezésének, boldogulásának, élvezetének, kielégülésének, vagy fájdalmának, boldogtalanságának, szorongásának külső pozitív vagy negatív állapotát összefüggésbe kell hoznia saját benső engedelmességével, vagy ellenszegülésével a törvény iránt, s úgy kell fogadnia, mint jótéteményt és jutalmat, vagy mint megpróbáltatást és büntetést.

AZ ÖSSZEHASONLÍTÓ MŰVÉSZETI FORMA TUDATOS SZIMBOLIKÁJA

A fenségesség révén, a tulajdonképpeni tudattalan szimbolizálással ellentétben, egyfelől a magáértvéve a maga bensősége szerint tudatos jelentésnek és a tőle elválasztott konkrét jelenségnek *szétszakadása*, másfelől a kettőnek közvetlenebbül vagy közvetettebben kiemelt *megnemfelelése* jutott kifejezésre, amelyben a jelentés mint általánosság felülmúlja az egyedi valóságot és ennek különösségét. De a tulajdonképpeni tartalom, minden dolog általános szubsztanciája sem a panteizmus fantáziájában, sem a fenségességben nem vált magáértvéve szemléletessé a teremtett létezésre való vonatkozás nélkül, még ha a létezés nem is felel meg lényegének. Ez a vonatkozás azonban magához a szubsztanciához tartozott, amely akcidenciáinak negativitásán bölcseségének, jóságának, hatalmának és igazságosságának bizonyítékát adta. Ennélfogva általánosságban jelentés és alak viszonya itt még *lényegibb* és *szükségszerűbb* jellegű, s a két összekapcsolt mozzanat még nem vált egymás számára a szó tulajdonképpeni értelmében külsőlegessé. Ennek a külsőlegességnek azonban, mivel *magánvalósága szerint* létezik a szimbolikus művészetben, tételeződnie is kell, s azokban a formákban jelenik meg, amelyeket a szimbolikus művészetnek szentelt utolsó fejezetben kell megvizsgálnunk. Nevezhetjük *tudatos* szimbolikának, közelebbről pedig *összehasonlító* művészeti formának.

Tudatos szimbolikán ugyanis azt kell értenünk, hogy a jelentés nemcsak magáértvéve tudatosan, hanem *kifejezetten* különbözőnek tételeződött attól a külsőleges módtól, amelyen ábrázolást kapott. A jelentés így magáértvéve kifejezetten nem lényegileg jelenik meg a számára ilyen módon adódó

alakban, ahogy ezt a fenségesben tette. A kettő egymásravonatkozása azonban már nem marad magában a jelentésben feltétlenül megalapozott vonatkozás, mint az előző fokon, hanem több-kevésbbé esetleges kapcsolattá válik, amely a költő *szubjektivitásához*, szellemének egy külső létezésbe való elmélyedéséhez, elmésségéhez, általában leleményéhez tartozik, s ennél kiindulhat előbb egy érzéki jelenségből, abba önmagából rokon szellemi jelentést dolgozhat bele, majd a valóságosan vagy akár csak relatíve benső képzeletből meríthet, hogy azt képszerűen ábrázolja, vagy akár csak az egyik képet vonatkozásba hozza egy másikkal, amely hasonló meghatározottságokat foglal magában.

A még naív és *tudattalan* szimbolikától az egybekapcsolásnak e módja abban különbözik, hogy a szubjektum ismeri mind tartalmául választott jelentéseinek benső lényegét, mind azoknak a külső jelenségeknek természetét, amelyeket összehasonlításképpen a közelebbi szemléltetéshez felhasznál, s a kettőt ebben a tudatos szándékban, a kitalált hasonlóság miatt egymás mellé állítja; a mostani fokozat és a *fenségesség* közti különbséget azonban abban kell keresnünk, hogy egyfelől ugyan a jelentéseknek és konkrét alakjuknak szétszakadása és egymásmellélépése a műalkotásban határozottan kiválik a legalacsonyabb vagy legmagasabb fokon is; másfelől viszont, mivel már nem magát az abszolútat, hanem valamely meghatározott és korlátozott jelentést választanak tartalmul, eltűnik a fenséges viszony; viszont a tulajdonképpeni jelentésnek és képszerű ábrázolásának szándékos szétválásán belül mégis oly viszony áll elő, amely a tudatos összehasonlításon belül ugyanazt teszi, amit a maga módján a tudattalan szimbolika tűzött ki célul maga elé.

Ami ugyanis ebben a tekintetben a *tartalmat* illeti: jelentésként már nem fogható fel maga az abszolút, az Úr. Mert már a konkrét létezés és a fogalom megkülönböztetése és a kettőnek — bár összehasonlító — egymásmellé-helyezettsége révén a művészeti tudat számára, amennyiben az mint végsőt és tulajdonképenit fogja fel ezt a formát, nyomban tételeződik a *végesség;* minek következtében mármost az elképzelt jelentéseknek, amelyeket a végesség köréből vettünk fel, semmi közük már az abszolúthoz, mint minden dolog alapjelentéséhez. A szent költészetben viszont Isten az egyedüli jelentés minden dologban, amelyek vele szemben múlandónak és semmisnek bizonyulnak. Ha azonban a jelentés a maga azonos

képmását és hasonlatát abban találja meg, ami önmagánvalósága szerint *korlátozott* és véges jellegű, — úgy neki magának is annyival inkább *korlátozott* jellegűnek kell lennie, mivel azon a fokon, amellyel jelenleg foglalkozunk, éppen a — természetesen tartalma számára külsőleges és a költő által önkényesen kiválasztott — képet tekintjük a tartalomhoz való *hasonlósága* miatt relatíve *megfelelőnek*. Ezért a fenségességből az összehasonlító művészetben csak *az* a vonás marad meg, hogy mindegyik kép, ahelyett, hogy magát a dolgot és a jelentést adekvát valóságuk szerint formálná meg, azoknak csupán képét és hasonlatát adja.

Ezáltal azonban a szimbolizálásnak ez a fajtája részint magáértvéve alárendelt műfaj, ha egészet képez; mivel az alak csupán egy közvetlen, érzéki létezés vagy egy prózai elképzelés leíró felvétele, s ettől a jelentés határozottan megkülönböztetendő; részint pedig az ilyen összehasonlítás mintegy mellékesen, díszként és járulékként érvényesülhet az olyan műalkotásoknál, amelyek *egy* anyagból képződtek és a maguk alakjában osztatlan egészek, ahogyan ez a helyzet a klasszikus és romantikus művészet értékes alkotásaiban.

Ha ezért ezt az egész fokozatot a két korábbi fokozat egyesülésének tekintjük, mivel magában foglalja a jelentés és a külső realitás *szétszakadását* is, amely a fenségesség alapjául szolgált; valamint egy konkrét jelenségnek egy rokon általános jelentésre történő utalását is, ahogy ezt a tulajdonképpeni szimbolumát láttuk fellépni, — úgy ez az egyesülés mégsem magasabbrendű művészeti forma, hanem inkább világos, de lapossá vált felfogás, amely tartalmában korlátozott, formájában pedig többé-kevésbbé prózai, ugyanakkor a tulajdonképpeni szimbolum titokzatosan forrongó mélységéből és a fenségesség csúcsáról egyaránt a közönséges tudatba vész bele.

Ami mármost e szféra meghatározottabb *felosztását* illeti, bár ennél az összehasonlító megkülönböztetésnél, amely előfeltételezi a magáértvaló jelentést és azzal szemben érzéki vagy képszerű alakot vonatkoztat rá, csaknem teljesen az a viszony áll elő, hogy a jelentést vesszük fődolognak, az alakot pedig puszta öltözéknek és külsőségnek, — ugyanakkor azonban fellép az a további különbség, hogy e két mozzanat közül *először* az egyiket, majd a másikat állítják előtérbe s belőle indulnak ki. Ilymódon vagy az alak áll előttünk, mint magáértvéve külső, közvetlen, természeti esemény vagy jelenség

stb., amely azután általános jelentést mutat fel, — vagy a jelentés, amely magáértvéve már létrejött, s amelynek számára csak majd azután választanak ki valahonnan külsőleges módon egy alakot.

Ebben a vonatkozásban két fő fokozatot különböztethetünk meg.

A) Az *elsőben* a kiindulópont egyfelől a *konkrét jelenség*, akár a természetből, akár emberi eseményekből, esetekből és cselekedetekből merítjük, másfelől az ábrázolás számára fontos és lényeges elem. Habár csak amaz általánosabb jelentés miatt dolgozzák fel, amelyet tartalmaz és amelyre utal, s csak annyiban bontakozik ki, amennyiben azt a célt követi, hogy e jelentést egy vele rokon egyedi állapotban vagy eseményben szemléletessé tegye; az általános jelentésnek és az egyedi esetnek összehasonlítása azonban, mint *szubjektív* tevékenység, *kifejezetten* még nem tűnt ki, s az egész ábrázolás nem puszta cifraság akar lenni egy alkotáson, mely önálló e dísz nélkül is, hanem azzal az igénnyel lép fel, hogy már magáértvéve egészet képezzen. Az idetartozó műfajok: a mese, a példázat, az apológia, a közmondás és a metamorfózisok.

B) A *második* fokon viszont a *jelentés* áll a tudat előtt elsőként, s ennek konkrét ábrázolása csak mellékes és közrejátszó, amelynek magáértvéve egyáltalában nincs önállósága, hanem a jelentésnek egészen alárendelt; úgyhogy most közelebbről megmutatkozik az összehasonlításnak éppen ezt és nem más képet kiválasztó szubjektív önkénye is. Ez az ábrázolásmód legtöbbször nem juthat el önálló műalkotásokig, és meg kell elégednie azzal, hogy formáit, mint puszta mellékességet, más művészeti alakulatokba foglalja bele. Fő fajtáiként a talányt, az allegóriát, a metaforát, a képet és a hasonlatot sorolhatjuk ide.

C) Harmadszor végül függelékképpen megemlíthetjük még a tanköltemény et és a leíró költészetet, mivel a költészetnek ezekben a fajtáiban egyfelől pusztán a tárgyak általános természete mutatkozik meg, ahogyan a tudat a maga értelmes világosságában felfogja a tárgyakat; — másfelől a tárgyak konkrét megjelenésének leírása magáértvéve önállósul, s ezzel kifejlődik mint annak teljes szétszakadása, ami csak a maga egyesülésében és valódi egybekovácsolódásában hozhat létre igazi műalkotásokat.

Mármost a műalkotás e két mozzanatának szétválása maga után vonja, hogy a különböző formák, amelyek ebben az egész körben találnak helyet csaknem kivétel nélkül csupán a szó művészetéhez tartoznak, mivel a jelentés és az alak ilyen önállósulását csak a költészet fejezheti ki, míg a képzőművészet feladata az, hogy a külső alakban, mint olyanban, fejezze ki a benső t.

A) A külsőlegesből kiinduló összehasonlítások

Az összehasonlító művészeti formának ehhez az első fokozatához tartozó költői műfajokkal kapcsolatban mindannyiszor zavarban vagyunk, és sok fáradságunkba kerül, ha arra vállalkozunk, hogy meghatározott főfajokba soroljuk be őket. Ezek ugyanis alárendelt korcsfajok, amelyek nem fejezik ki a művészetnek felétlenül szükségszerű oldalát. Az esztétikaiban általában ugyanaz a helyzet, ami bizonyos állatfajokkal, vagy egyéb természeti jelenségekkel kapcsolatosan lép fel a természettudományok terén. Mindkét területen abban rejlik a nehézség, hogy magának a természetnek és a művészetnek a fogalma az, ami felosztja magát és megállapítja a maga különbségeit. Mint a fogalom különbségei, ezek mármost igazán fogalomszerű és ezért felfogandó különbségek, amelyekbe nem illenek az ilyen átmeneti fokozatok, mivel csak fogyatékos formák, amelyek az egyik főfokozatot elhagyják, — anélkül azonban, hogy a következőt elérhetnék. Ez nem a fogalom hibája, s ha magának a dolognak *fogalmi* mozzanatai helyett az ilyen *mellékfajokat* akarnók a felosztás és az osztályozás alapjává tenni, akkor éppen a fogalomnak megnemfelelőt tekintenők a fogalom megfelelő kibontakozásmódjának. Az igazi felosztás azonban csak az igazi fogalomból származhat, és korcsképződményeknek csak ott van helyük, ahol a tulajdonképpeni, magáértvévé szilárdan álló formák kezdenek feloldódni és más formákba átmenni. Ez a helyzet a szimbolikus művészeti forma esetében, a fentebb kifejtett menetnek megfelelően.

A jelzett alakok azért tartoznak a szimbolikus *előművészethez*, mivel általában tökéletlenek, és ezzel az igazi művészet *puszta* keresését jelentik, amely keresés magábanfoglalja ugyan az alakítás valódi módjához szükséges ingredienciákat, de csak a maguk végességében, szétszakadásában és puszta vonatkozásában fogja fel őket, s ezért alárendelt marad.

Ennélfogva, ha itt meséről, apológiáról, példázatról stb. beszélünk, nem aszerint kell megvizsgálnunk ezeket a műfajokat, hogy mennyiben tartoznak a *költészethez*, mint a képzőművészetektől és a zenétől egyaránt megkülönböztetett művészethez, — hanem csak abból a szempontból, ahogyan a művészet *általán*os formáihoz viszonyulnak, és sajátos jellegzetességük csakis ebből a viszonyból magyarázható meg, nem pedig az epikus, lírai és drámai *költői művészet* tulajdonképpeni műfajainak fogalmából.

E fajták közelebbi tagolását mármost közelebbről úgy akarjuk elvégezni, hogy először a *mesével*, azután a *példázattal*, az *apológiával* és a *közmondással* foglalkozunk, vizsgálatainkat pedig a *metamorfózisokkal* végezzük.

1. *A mese*

Mivel eddig csak a kifejezett jelentésnek a maga alakjára való vonatkozása formális jellegéről volt szó, most meg kell adnunk azt a tartalmat is, amely megfelelőnek bizonyul ennek az alakításmódnak számára.

A *fenségesség* részéről láttuk: a mostani fokozatban nem az a döntő már, hogy az abszolút és az egység a teremtett dolgok semmissége és jelentéktelensége révén a maga osztatlan hatalmában váljék szemléletessé; itt a tudat végességének fokán és ezzel egyben a tartalom végességének fokán állunk. Ha viszont a tulajdonképpeni szimbolum felé fordulunk, amelyből az összehasonlító művészeti formának szintén fel kellene vennie egy mozzanatot magába, akkor a *benső*, amely az eddig még közvetlen alakkal, a természetivel szembehelyezkedik, ahogyan már az egyiptomi szimbolizálásnál láttuk, nos, ez a benső — a szellemi. Mivel mármost a természetiség *önálló* marad és *önállóan* képzelik el, a szellemi is *végesen meghatározott:* az *ember* és véges céljai; a természetiség pedig vonatkozásba kerül ezekkel a célokkal, ha e vonatkozás csak elméleti is, utal ezekre és kinyilatkoztatja őket az ember javára és hasznára. A természet jelenségeit, zivatart, madarak röptét, az állati zsigerek állapotát stb. az emberi érdekekre vonatkozó jelentésben ennélfogva most egészen más értelemben fogjuk fel, mint a pársziknál, hinduknál vagy egyiptomiaknál szemlélete, akiknek számára az isteni még *olyannyira* egyesült a természetivel, hogy az ember egy istenekkel teli világban bolyong a természetben, és saját tevékenysége abban

áll, hogy cselekvésében létrehozza azt az azonosságot, amelynek révén ez a tevékenykedés — amennyiben megfelel az isteni természeti létének — mint az isteninek az emberben való megnyilvánulása és létrejötte jelenik meg. Ha azonban az ember visszahúzódik önmagába, és szabadságát sejtve, magába zárkózik, akkor a maga számára a maga individualitásában magáértvaló céllá válik; *saját akarata* szerint cselekszik, tevékenykedik, dolgozik, saját élete van, s érzi önmagában azoknak a céloknak lényegiségét, amelyekre a természeti külsőleg vonatkozik. Ennélfogva körülötte a természet egyedivé válik és neki szolgál, úgyhogy az isteni szempontjából a természetben már nem az abszolút szemléletét kapja meg, hanem azt csupán olyan eszköznek tekinti, melynek révén az istenek megismerhetik magukat céljaik javára, mivel akaratukat a természet közegén keresztül feltárják az emberi szellem előtt, és ezt az akaratot magát emberekkel magyaráztatják meg. Itt hát előfeltételeztük az abszolút és a természeti azonosságát, amelyben az *emberi* célok a lényegesek. Ámde az e fajta szimbolika még nem tartozik a művészethez, hanem vallásos marad. Mert a vates természeti események magyarázására kiváltképp csak gyakorlati célból vállalkozik, akár egyes individuumok érdekében partikuláris terveket illetően, akár az egész nép érdekében közösségi tettekre vonatkozóan. A költészetnek viszont általánosabb elméleti formában kell megismernie és kifejeznie a gyakorlati helyzeteket és viszonyokat is.

Amit azonban ide kell sorolnunk, az olyan természeti jelenség, eset, amely különös viszonyt, folyamatot foglal magában; ezt viszont szimbolumnak, az emberi tevékenykedés köréből vett általános jelentésnek, erkölcsi tanításnak, bölcseségnek tekinthetjük, — vagyis olyan jelentésnek, amelynek tartalma reflexió arra, hogy mi az emberi dolgoknak, az akarat dolgainak rendje, vagy mi lenne rendjénvaló. Itt az ember számára már nem az isteni akarat nyilvánul meg a maga bensősége szerint természeti események és ezek vallásos magyarázata révén, hanem természeti események egészen közönséges folyamata, amely folyamatnak egyedivé vált ábrázolásából emberileg érthető módon absztrahálható egy erkölcsi tétel, intés, tanulság, bölcseség stb., és amelyet e reflexió miatt adnak elő és nyújtanak a szemlélet számára.

Idetartozik az *aisoposi* mese.

a) Az *aisoposi mese* ugyanis eredeti alakjában egy természeti viszony vagy esemény ilyen felfogása, és általában egyedi természeti dolgok között, leginkább állatok között történik s ezeknek az állatoknak ösztönei ugyanazokból az életszükségletekből fakadnak, amelyek az embert, mint elevent, mozgatják. Ez a viszony vagy esemény, ha a maga általánosabb meghatározásaiban fogjuk fel, olyan jellegű ezáltal, hogy az emberi élet körében is előfordulhat, és csak e vonatkozás révén válik jelentőssé az emberek számára.

a) E meghatározás következtében tehát a valódi *aisoposi* mese az élettelen vagy eleven természet, egy az állatvilágból vett eset stb. olyan állapotának ábrázolása, amelyet nem önkényesen agyaltak ki, hanem valóságos meglétének megfelelően, hű megfigyelés szerint vesznek fel és aztán *úgy* mesélik el ismét, hogy a cselekvés bölcsesége és erkölcsössége az emberi létezésre, közelebbről pedig annak gyakorlati mozzanatára vonatkozólag általános tanulságot merít belőle. Az *első* követelményt ennélfogva abban kell keresnünk, hogy az a meghatározott eset, amelynek az úgynevezett morált kell szolgáltatnia, nem csupán *költött* és főképp nem azon mód *ellenére* költött, ahogyan az efféle jelenségek valóban léteznek a természetben. Közelebbről azután *másodszor* az elbeszélésnek az esetet már nem annak általánosságában kell előadnia, hanem úgy, hogy az megint a külső realitásban minden történésnek típusa, annak konkrét egyedisége szerint és valóságos eseményként.

Végül *harmadszor* ez az eredeti forma adja a mesének a legtöbb naivitást, mivel az általános hasznos jelentések tanító célzata és kiemelése ekkor csak későbbi járulékként jelenik meg, nem pedig olyanként, ami kezdettől fogva szándékolt volt. Ennélfogva az úgynevezett aisoposi mesék között azok a legvonzóbbak, amelyek megfelelnek az adott meghatározásnak, s olyan cselekményeket, — ha már ezt a nevet akarjuk használni — olyan viszonyokat és eseményeket mesélnek el, amelyek alapjául az állati ösztön szolgál, vagy pedig egyéb természeti viszonyt fejeznek ki, amelyek általában önmagukért történhetnek meg, anélkül, hogy az önkényes elképzelés állítaná őket össze. Emellett azonban világos, hogy az aisoposi mesékhez a mai alakban odakapcsolt *fabula docet* vagy homályossá teszi az ábrázolást, vagy gyakran úgy szerepel, mint szamáron a bársony-nyereg, úgyhogy gyakran inkább

az ellenkező, vagy több és jobb tanulságot vonhatnánk le belőle.

Néhány példát hozunk fel az aisoposi mese e tulajdonképpeni fogalmának megvilágítására.

A tölgyfa és a nádszál áll a vihar örjöngése közepette; az ingatag nádszál csak meghajlik, a merev tölgyet kidönti a vihar. Olyan eset ez, amely elég gyakran megesik erős orkánban. Morális értelemben: magas állású, megingathatatlan ember, szemben egy alacsonyabbrendűvel, aki alárendelt viszonyok között alkalmazkodóképessége révén fenn tudja magát tartani, nyakassága és ellenkezése következtében elpusztul. — Ugyanez a helyzet a Phaedrus révén fennmaradt mesével, amely a fecskékről szól. A fecskék más madarakkal együtt nézik, hogyan veti a földműves a lenmagot; a lenből fonják majd a madarászó hurkokat is. Az óvatos fecskék elrepülnek; a többi madár nem hiszi ezt, gondtalanul ottmarad, és meg is fogják őket. Valóságos természeti tünemény szolgál alapul itt is. Tudnivaló, hogy a fecske ősszel délibb tájakra költözik, s ennélfogva madárfogás idején nincs itt. Ugyanezt mondhatjuk arról a meséről is, amely a denevérről szól; a denevért éjjel is, nappal is megvetik, mert nem tartozik sem az éjtszakához, sem a nappalhoz. — Az ilyen prózai valóságos esetek általánosabb utalást kapnak az emberire, ahogy a hívők még manapság is épületesen hasznukra tudják fordítani mindazt, ami csak megesik velük. Emellett azonban nem szükségszerű, hogy a tulajdonképpeni természeti tünemény minden esetben nyomban szembeszökő legyen. A róka és a holló meséjében például első pillantásra nem ismerhető fel az igazi tény, bár nem is hiányzik egészen; a hollóknak és a varjaknak szokása ugyanis, hogy károgni kezdenek, ha idegen tárgyakat, embereket, állatokat stb. mozgásban látnak maguk előtt. Hasonló természeti viszonyokon alapul a tüskebokor meséje, amely megtépi az előtte elmenők ruháját, vagy megsebzi a tövében menedéket kereső rókát; a mese a parasztról, aki kígyót melenget a keblén, és így tovább. Más mesék olyan eseteket beszélnek el, amelyek az állatok között történhetnek; Aisopos első meséjében például a sas felfalja a rókakölyköket, a rablott áldozati hússal égő széndarabot visz el, s ez lángralobbantja fészkét, stb. Végül más mesék, ősi, mítikus vonásokat tartalmaznak, mint például a lóbogár, a sas és Jupiter meséje, amelyben egy természettudományi körülmény fordul elő — nem akarom feszegetni,

valóban igaz-e —, az tudniillik, hogy a sas és a lóbogár tojásrakásának ideje nem esik egybe; ugyanakkor a szkarabeusz hagyományos fontosságának rajza itt már a komikumhoz áll közel, s még inkább így lesz ez Aristophanésnél. Annak teljes kimutatása, hogy e mesék közül mennyit írt maga Aisopos, már különben is mellőzhető, mert — mint ismeretes — csak kevésről, például az utoljára említett meséről (a lóbogár és a sas meséje) mutatható ki, hogy szerzője Aisopos, — vagy legalábbis az ókorban keletkezett s így Aisoposnak tulajdonítható.

Magáról Aisoposról azt tudjuk, hogy nyomorék, púpos rabszolga volt; lakóhelyének Phrygiát tartják, azt a tartományt, amely átmenetet képez a közvetlenül szimbolikusból és a természetihez való kötöttségtől ahhoz a tartományhoz, amelyben az ember kezdi megragadni a szellemit és önmagát. Ebben a vonatkozásban az állatit és általában a természetit nem tartja magáértvéve magasztos és isteni dolognak, mint a hinduk és az egyiptomiak; prózai szeme mégis úgy látja, hogy az állatinak és általában a természetinek viszonyai csupán arra szolgálnak, hogy elképzelhetővé tegyék az emberi tényked ést; ötletei azonban csupán szellemesek, — a szellem energiája, vagy a belátás és a szubsztanciális szemlélet mélysége, költészet és filozófia nélkül. Ennélfogva nézetei és tanulságai elmések és okosak ugyan, de mindez mintegy kicsinyes töprengés marad csupán; ahelyett, hogy szabad szellemből szabad alakokat teremtene, csak adott, készentalált tárgyakból, az állatok meghatározott ösztönei közül, kicsinyes napi események közül szerez magának valamilyen felhasználható mozzanatot, mivel tanításait nem szabad nyíltan elmondania, hanem csak rejtve, mintegy talányban kell megértetnie; olyan talányban, amely ugyanakkor mindig megoldódik. Ezzel a rabszolgával kezdődik a próza, s így maga az egész műfaj is próza.

Ennek ellenére csaknem minden nép és kor végigjárta ezeknek az ókori leleményeknek útját, s habár minden nemzet, amely egyáltalában ismer meséket a maga irodalmában, több meseköltővel is dicsekedhetik, ezek a költemények többnyire az aisoposi első ötletek reprodukciói, csupán a mindenkori korízléshez idomítva; s amit ezek a meseköltők a kitalálások öröklött tömegéhez hozzátettek, az messze mögötte marad az eredetieknek.

b) Van azonban az aisoposi mesék között számos olyan is, amely a lelemény és kidolgozás terén egyaránt nagyon szegényes; ezeket a meséket a szerző azonban pusztán okulás céljából írta, úgyhogy az állatok, vagy akár az istenek is csupán a *jelmezhez* tartoznak. Ezek a mesék mégis távol állnak attól, hogy erőszakot tegyenek az állati természeten, ahogy ez a modern mesék esetében megtörténik; Pfeffel meséjében például az egyik hörcsög ősszel készletet gyűjt, a másik pedig megfeledkezik erről az előrelátásról, s ennek következtében koldúsbotra, éhhalálra jut; vagy ugyancsak Pfeffel meséli a rókáról, a vizsláról és a hiúzról, hogy a ravaszság, a finom szaglás és az éles szem egyoldalú tehetségeivel Jupiter elé járultak, s azt kérték, osztaná szét közöttük egyenlően természeti tehetségeiket; a kérés teljesítése után „a róka elbutul, a vizsla nem alkalmas többé vadászatra, a hiúz Argus-szemére hályog borul". Az, hogy a hörcsög nem gyűjt gabonát, hogy ez a három állat véletlenül vagy természeti módon egyenlően részesült ama tulajdonságokból, teljességgel ellenkezik a természettel, s ezáltal lapos. E meséknél ezért jobb az a mese, amely a hangyáról és a kabócáról szól, ennél pedig megint jobb, amely a pompás agancsú, karcsúlábú szarvasról beszél. Az ilyen mesék olvasásánál hozzászokunk ahhoz, hogy a mesében a tanulságot általában *úgy* képzeljük el, hogy maga az elmesélt esemény *puszta* jelmez, teljesen tanítási célzattal *költött* esemény. Az ilyen jelmezek azonban, különösen, ha az elmesélt eset például bizonyos állatok között, ezek természeti jellegzetességének megfelelően egyáltalán nem történhetett meg: — szerfelett laposak, a semminél is kevesebbet mondanak, puszta kiagyalások; mert egy mese elmésssége éppen abban áll, hogy a már különben is létezőnek és kialakultnak még egy általánosabb értelmet is adjon azon kívül, amellyel közvetlenül rendelkezik. — Továbbá aztán, előfeltételezvén, hogy a mese lényegét egyedül abban kell keresnünk, hogy emberek helyett állatok cselekszenek és beszélnek, — felvetették a kérdést: mi a vonzó ebben a cserében? Az ember ilyen beöltöztetése állatnak ugyanis nem valami vonzó, ha egyáltalában több, vagy más, mint a majom- vagy kutyakomédia, ahol az előzővel ellentétben az idomítás ügyességének látványán kívül az egyedüli érdekesség az állati természet kontrasztja a maga külső megjelenésével és emberi tevékenységével. Breitinger ezért a *csodásra,* mint a tulajdonképpeni varázsra, hivatkozik. A legrégibb mesékben azonban

a beszélő állatok szerepeltetése *nem* szokatlan és csodás dologként szerepel; s ezért Lessing is úgy véli, hogy állatok szerepeltetése nagy lehetőséget nyújt az expozíció *érthetősége* és *lerövidítése* számára az állatok tulajdonságainak, például a róka ravaszságának, az oroszlán nagylelkűségének, a farkas falánkságának és erőszakosságának ismerete révén, — úgyhogy „ravasz," „nagylelkű" stb. absztrakciók helyére egy meghatározott kép kerül a képzet elé. Ez az előny azonban lényegében mit sem változtat a puszta jelnez triviális jellegén, sőt egészében véve előnytelen, hogy állatokat léptessünk fel emberek helyett, mivel ekkor az állati alak mindig álarc marad, amely a jelentést annak *érthetőségét* illetően éppúgy *elleplezi*, mint amennyire megmagyarázza.

Az ilyenfajta mesék legnagyszerűbbje a *Csalavér róka* régi története lenne, — ez azonban nem tulajdonképpeni mese.

c) Harmadik fokozatként ugyanis idesorolhatjuk a mese következő feldolgozási módját, amellyel azonban már átlépjük a mese körét. Egy mese elmésségé általában abban rejlik, hogy a sokféle természeti tünemény között olyan eseteket találjon, amelyek bizonyítékul szolgálhatnak az emberi cselekvésre és viselkedésre vonatkozó általános reflexiók számára, bár exisztenciájuk sajátos állati és természeti volta nem homályosodik el. A továbbiakban azonban az úgynevezett morálnak és az egyedi esetnek egymásmellé-állítása és vonatkozása csupán önkényes marad, a szubjektív elmésség játéka, s ennélfogva *magánvalósága szerint* csak tréfa dolga. Ezen a harmadik fokozaton mármost magáértvéve ez a mozzanat lép fel. A meseformát tréfának tekintik. Goethe sok kedves és elmés költeményt írt ebben a modorban. Az egyik, a *Kaffogás* (Der Kläffer) című, így szól:

Ha ki lóháton elmegyen
Dologra vagy mulatni,
Hátul miért hall szüntelen
Káffogni és ugatni?
Kis pincsink is, ha honn marad.
Alig tágít mellőlünk,
De csaholása mit mutat?
Azt, hogy nyeregben ülünk.

(Dóczi Lajos ford.)

Ehhez azonban hozzátartozik, hogy a felhasznált természeti

alakok sajátos jellegzetességük szerint lépnek fel, mint az aisoposi mesében, s tevékenykedésükben olyan emberi állapotokat, szenvedélyeket, jellemvonásokat fejlesztenek ki, amelyek a legközelebbi rokonságban állanak az állatiakkal. Ilyesfajta az említett *Csalavér róka*, amely inkább meseszerű valami, mint a tulajdonképpeni tanmese. Tartalmát a zűrzavar és a törvénynélküliség, a gonoszság, gyarlóság, aljasság, az erőszak és az arcátlanság, a vallási hitetlenség, a világiban való csak látszólagos fennhatóság és igazságosság kora adja, úgyhogy mindenütt a ravaszság, az okosság és az önzés üli diadalát. A középkori állapotok ezek, ahogyan különösen Németországban fejlődtek ki. A hatalmas vazallusok némi tiszteletet tanúsítanak ugyan a király iránt, alapjában véve azonban mindegyikük azt teszi, amit akar, rabol, gyilkol; elnyomja a gyengéket, kijátssza a királyt, megszerzi magának a királyné asszony kegyét, úgyhogy az egészet éppencsak, hogy össze tartja valami. Ez — emberi tartalom, amely azonban itt nem valami absztrakt tételben, hanem állapotok és jellemek totalitásában áll, s gonoszsága miatt egészen megfelelőnek bizonyul az állati természet számára, melynek formájában kibontakozik. Ezért semmi zavaró sincs abban, ha ezt a tartalmat egészen nyíltan az állatiba beleágyazva látjuk, míg a beöltözés sem pusztán egyedi rokon esetként jelenik meg, hanem kiemelkedik ebből a szingularitásból és bizonyos általánosságot kap, amelynek révén számunkra szemléletessé válik: így van ez általában a világon. A mókás jelleg mármost ebben a beöltözésben magában rejlik, amelynek tréfája a dolgok keserű komolyságával keveredik, mivel az emberi aljasságot a legtalálóbban az állatiban szemlélteti, s a pusztán állatiban is kiemeli a mulattató vonások és legsajátosabb történetek egész tömegét, úgyhogy minden durvaság ellenére sem rossz és merőben önkényes, hanem valóságos, komolyan gondolt tréfa áll előttünk.

2. *Példázat, közmondás, apológia*

a) A *példázat* általános rokonságban áll a mesével, mivel az eseményeket a megszokott élet köréből veszi; ezeket az eseményeket azonban egy magasabbrendű és általánosabb jelentésnek veti alá, azzal a céllal, hogy ezt a jelentést e magáértvéve mindennapi eset révén érthetővé és szemléletessé tegye.

Ugyanakkor azonban különbözik a mesétől abban, hogy a hasonló eseteket nem a természetben és az állatvilágban, hanem az *emberi* tevékenységben keresi, ahogy az mindenki számára ismeretes, és a kiválasztott egyedi esetet, amely partikularitása szerint először jelentéktelennek látszik, egy magasabbrendű jelentésre való utalás révén általánosabb érdekké bővíti.

Ezáltal a *tartalmat* illetően a jelentések terjedelme és benső tartalomban gazdag fontossága nagyobbá válhat és elmélyülhet, míg a *forma* tekintetében az általános tanulság szándékos összehasonlításának és kiderítésének szubjektivitása szintén magasabbrendű fokon kezd megvalósulni.

Még egészen gyakorlati céllal egybekötött példázatnak tekinthetjük azt a módot, amelyet Cyrus alkalmazott (Hérodotos, I. c. 126.), hogy pártütésre bírja a perzsákat. Megírja a perzsáknak, hogy jelenjenek meg egy bizonyos helyen sarlókkal felszerelve. Ott azután az első napon keserves munkára fogja őket, egy tövissel benőtt ugart műveltet meg velük. Másnap azonban, miután kipihenték magukat és megfürödtek, kivezeti a perzsákat egy rétre és gazdagon megvendégeli őket hússal és borral. Midőn aztán felkeltek a lakoma mellől, megkérdi tőlük, melyik nap volt örvendetesebb számukra: a tegnapi vagy a mai? Mindnyájan a maira szavaznak, amely jót hozott számukra, míg az előző a fáradtság és a megerőltetés napja volt. Ekkor így kiált fel Cyrus: ha engem követtek, megsokasodnak a maihoz hasonló jó napok; de ha nem követtek engem, akkor a tegnapihoz hasonló számtalan munka vár reátok.

Ezzel rokon jellegűek, jelentésük szerint azonban a legmélyebb érdekkel és a legtágabb általánossággal rendelkeznek az Evangélium példázatai. A magvetőről szóló példázat például olyan elbeszélés, amely önmagáértvéve jelentéktelen benső tartalommal rendelkezik, és csak a mennyek országáról szóló tanítással egybevetve fontos. Ezekben a példázatokban a jelentés teljességgel vallásos tanítás, s ehhez körülbelül úgy viszonyulnak az emberi események, amelyekben előadják őket, mint az aisoposi mesében az állati az emberhez, amely a mese értelmét adja.

Hasonlóan széles tartalmú Boccaccionak az az ismert története, amelyet Lessing a *Náthán*-ban a három gyűrűről szóló példázatában felhasznál. Az elbeszélés önállóan véve itt is egészen megszokott, de a legtágabb benső tartalomra, a

három vallásnak, a zsidónak, mohamedánnak és kereszténynek különbségére és valódiságára utal. Ugyanez a helyzet — hogy e szféra legújabb jelenségeire emlékeztessünk — Goethe példázataiban. Például a *Macskapástétom* (Katzenpastete) című̈ben, ahol egy derék szakács, hogy gyakorolja magát ebben a mesterségben is, vadászatra indul; nyúl helyett azonban egy kandúrt lő, amelyet alaposan megfűszerezve mégis feltálal: — célzás Newtonra; az a tény azonban, hogy a matematikus sikertelenül kísérletezik a fizika tudományával, még mindig magasabbrendű valami, mint a szakács által hasztalanul nyúlpástétomnak elkészített macska. — Goethe e példázatainak, valamint meseszerű költeményeinek hangja gyakran tréfás; ezen keresztül szabadul meg az életben rejlő bosszúságoktól.

b) A közmondás

Ennek a körnek középső fokát mármost a *közmondás* képezi. Mert a közmondások, ha kifejlesztik őket, hol mesévé, hol apológiává alakíthatók át. A közmondás egyedi esetet tár fel többnyire az emberi hétköznapiságokból, amelyet azután általános jelentésben kell értenünk. Például: „Kéz kezet mos", vagy: „Seperjen ki-ki a maga háza előtt"; „aki másnak vermet ás, maga esik bele"; stb. Idetartoznak az aranymondások is, amelyekből újabban ugyancsak Goethe egész tömeget írt, tele végtelen bájjal és gyakran nagy mélységgel.

Ezek nem olyan jellegű összehasonlítások, hogy az általános jelentés és a konkrét jelenség elszakad egymástól, és egymással szembekerül, hanem az előbbi az utóbbival közvetlenül fejeződik ki.

c) Az apológia

Harmadszor az *apológiát* olyan példázatnak tekintjük, amely az egyedi esetet egy általános jelentés szemléltetésére nemcsak *hasonlatképpen* használja fel, hanem ebben a felvett öltözetben az általános tételt lépteti fel és fejezi ki, mivel az egyedi eset valóban tartalmazza az általános tételt, amelyet azonban csak egyedi példaként beszélnek el. Ebben az értelemben apológiának nevezhető Goethe *Az isten és a bajadér* (Der Gott und die Bajadere) című̈ költeménye. Itt hindu elképzelésmódokba öltöztetve a bűnbánó Magdolna keresztény

történetével találkozunk; a bajadér ugyanazt az alázatot, a szeretetnek és a hitnek ugyanazt az erejét tanusítja; Isten próba elé állítja őt, tökéletesen megállja helyét, felmagasztosul és megbékül. — Az apológiában úgy történik a cselekmény, hogy kibontakozása minden puszta hasonlat nélkül magát a tanítást adja, mint például a *Kincskereső* (Schatzgräber) című költeményben:

Napi munka, esti szünet,
Fanyar napszám, édes ünnep,
Ez legyen varázsigéd.

(Dóczi Lajos ford.)

3. *Az átváltozások*

A mesével, példázattal és közmondással szemben *harmadszor* a *metamorfózisokról* kell beszélnünk. Ezek szimbolikus-mitológiai jellegűek ugyan, ugyanakkor azonban a szellemivel határozottan szembeállítják a természetit, mivel azt a jelentést adják egy természetileg meglévőnek, egy sziklának, állatnak, virágnak, forrásnak stb., hogy szellemi existenciák *lefokozódása* és *büntetése* legyen; például a Philomeláé, a Pieridáké, a Narcissusé, Arethusáé stb., akik egy ballépés, szenvedély, vétek következtében végtelenül nagy bűnbe esnek, vagy végtelen szenvedés jut osztályrészükül, s ezáltal a szellemi élet szabadsága elveszett számukra és csak-természeti létezéssé vált.

Tehát egyfelől itt a természetit nemcsak külsőlegesen és prózaian puszta hegynek, forrásnak, fának stb. tekintik, hanem oly tartalom adódik számára, amely a szellemből kiinduló cselekményhez vagy eseményhez tartozik. A szikla nemcsak kő, hanem a gyermekeit sirató Niobé is. Másfelől ez az emberi tett — valamilyen vétek, s a puszta természeti jelenséggé történő átváltozást a szellemi degradációjának kell vennünk.

Ennélfogva az emberi individuumok, az istenek stb. átváltozását természeti dolgokká élesen meg kell különböztetnünk a tulajdonképpeni *tudattalan szimbolikától*. Egyiptomban például az állati élet titokzatos, zárt bensőségében egyrészt közvetlenül az istenit szemlélik, másrészt a tulajdonképpeni szimbolum olyan természeti alak, amely egy további,

rokon · jelentéssel, jóllehet nem képezheti annak valóságos adekvát létezését, mégis *közvetlenül összekapcsolódik;* mivel a tudattalan szimbolika olyan szemlélés, amely még nem vált szellemivé sem tartalmilag, sem formailag. Az átváltozások viszont lényegi *különbséget* tesznek a természeti és a szellemi között, s ebben a tekintetben átmenetet képeznek a *szimbolikus* mitológikusból a *tulajdonképpeni* mitológikusba, ha tudniillik ez utóbbit úgy fogjuk fel, hogy mítoszaiban konkrét természeti létezésből, a Napból, a tengerből, a folyókból, a fákból, a megtermékenyülésből, a földből stb. indul ki ugyan, de ezt a pusztán természetit azután határozottan kiküszöböli, mivel kiemeli a természeti jelenségek benső tartalmát, s azt mint átszellemesített hatalmat, művészi módon kívül-belül emberileg kialakított istenekké individualizálja; ahogyan például elsőnek Homéros és Hésiodos adtak mitológiát a görögöknek, mégpedig nem mint az istenek puszta létezését, nem mint normális, fizikai, teológiai vagy spekulatív tanítások kifejtését, hanem a mitológiát mint olyat, a szellemi vallás kezdetét emberi megformálásban.

Ovidius *Metamorfózisai*ban a mítikus egészen modern feldolgozása mellett a legheterogénebb elemek keverednek egymással; az átváltozásokon kívül, amelyeket általában a mítikus ábrázolásnak pusztán egyik *válfajaként* foghatnánk fel, ennek a formának sajátos nézőpontja kiváltképp azokban az elbeszélésekben tűnik elő, amelyekben az ilyen alakok — ezek rendszerint szimbolikusan, vagy akár már egészen mítikusan vannak kiválasztva, — metamorfózisokká átalakulva jelennek meg, s az egyébként egységes elem jelentés és alak ellentétébe és az egyiknek a másikba való átmenetébe kerül. Így például a phrygiai, egyiptomi szimbolum, a farkas, annyira elválik a bennerejlő jelentéstől, hogy ez a jelentés egy megelőző exisztenciává, ha nem is a Nappá, de legalább királlyá válik, és a farkas-exisztenciát úgy jelenítik meg, mint az emberi exisztencia egyik tettének következményét. Így a Pieridák énekében is olyan állatalakoknak képzelik az egyiptomi isteneket, a kost, a macskát stb., amelyekbe a mítikus görög istenek, Jupiter, Venus stb. félelemből rejtőztek el. Maguk a Pieridák azonban büntetésképpen változtak át harkállyá, mivel énekükkel versenyre merészeltek kelni a múzsákkal.

Másfelől az átváltozásokat, ama közelebbi meghatározás miatt, amelyet a jelentést képező tartalom hordoz magában,

ugyanígy meg kell különböztetnünk a *mesétől* is. A mesében ugyanis a morális tétel egybekapcsolása a természeti eseménnyel — *ártalmatlan* kapcsolat, amelyben a természetit a szellemtől különböző ama benső tartalmának megfelelően, hogy természeti legyen, nem vették fel a jelentésbe, habár vannak olyan aisoposi mesék is, amelyek kis változtatással metamorfózisokká válnának, mint például a 42. mese a denevérről, a tüskebokorról és a vöcsökről, amelynek ösztönei a korábbi sikertelen vállalkozásokban nyerik magyarázatukat.

Ezzel végig is jártuk az összehasonlító művészeti forma első körét, amely a meglévőből és a konkrét jelenségből indult ki, hogy aztán innen kiindulva, átmenjen egy további, benne szemléltetett jelentésbe.

B) Összehasonlítások, amelyek a képszerű ábrázolásban a jelentéssel kezdődnek

Ha a tudatban a jelentés és az alak szétszakadása az előfeltételezett forma, amelyen belül létre kell jönnie a két mozzanat vonatkozásának, akkor mind az egyik, mind a másik mozzanat önállósága esetén nemcsak a külsőleg létezőből lehet és kell kiindulnunk, hanem megfordítva: a bensőleg meglévőből, az általános képzetekből, reflexiókból, érzékletekből, alapelvekből stb. is. Ez a benső mozzanat ugyanis, éppúgy, mint a külső dolgok képei, a tudatban *meglévő* dolog, és a külsőlegestől való függetlenségében önmagából indul ki. Ha mármost ilymódon a jelentés a kezdet, akkor a kifejezés, a realitás olyan eszköznek látszik, amelyet a konkrét világból szereznek, hogy a jelentést, mint absztrakt tartalmat, elképzelhetővé, szemléletessé és érzékileg meghatározottá tegyék.

Az egyik mozzanatnak a másik iránt tanusított közömbösségénél azonban, mint már korábban láttuk, összefüggésük nem magán- és magáértvalósága szerint szükségszerű egymáshoztartozás, és ennélfogva a vonatkozás, mivel nem objektíve magában a dologban rejlik *szubjektív módon kiagyalt* valami, ami ezt a szubjektív jelleget már nem rejti el, hanem az ábrázolás módja révén feltárja. Az abszolút alakban a tartalom és a forma, a lélek és a test összefüggése konkrét *átlelkesülés*, a két elemnek magán- és magáértvalósága szerint a lélekben is, a testben is, valamint a tartalomban is, a formában is megalapozott egyesülése. Itt azonban az oldalak

egymásonkívüliségе az előfeltétel, és egyesülésük ennélfogva a jelentésnek pusztán szubjektív megelevenedése egy számára külső alak révén, s egy reális létezésnek éppoly szubjektív magyarázata e létezésnek a szellem egyéb képzeteire, érzékleteire és gondolataira való vonatkozása révén. Ezért főképp ezekben a formákban mutatkozik meg a *költőnek*, mint alkotónak, a szubjektív művészete, és a tökéletes műalkotásokban főképp emez oldal szerint választható szét az, ami a dologhoz és annak szükségszerű alakjához hozzátartozik, és az, amit díszként és cifraságként a költő hozzátett. A műalkotásokat rendszerint e könnyen felismerhető hozzátevések, főként képek, hasonlatok, allegóriák, metaforák dícsérik leginkább; itt azonban a dícséretek egy része azt az eszességet és mintegy azt a furfangot illeti, amellyel a költő gondolatát kitalálják és saját szubjektív leleményességét észreveszik. Ámde a valódi műalkotásokban, mint már mondottuk, az idetartozó formák puszta járulékként mellőzhetők, habár a megelőző poétikák kiváltképp ezeket a mellékes dolgokat tárgyalják költői ingredienciák gyanánt.

Mármost, ha a két összekapcsolandó mozzanat először közömbös is egymás iránt, a szubjektív vonatkozás és összehasonlítás igazolásául az alaknak, a maga tartalma szerint, rokon módon mégis magában kell foglalnia azokat a viszonyokat és tulajdonságokat, amelyekkel a jelentés rendelkezik, mivel e hasonlóság felfogása az egyetlen alapja annak, hogy a jelentést éppen ezzel a meghatározott alakkal kapcsoljuk össze és ennek segítségével ábrázoljuk képszerűen.

Végül, mivel nem a konkrét jelenségből indultunk ki, amelyből általánosságot kell elvonnunk, hanem megfordítva: ebből az általánosságból magából, amelynek egy képben kell tükröződnie, — a jelentés olyan helyzetet kap, hogy valóságosan, tulajdonképpeni célként is előtűnjék, és a képen mint szemléletessé-tétele eszközén uralkodjék.

Az ebben a körben megemlítendő különös fajtákat a következő sorrendben tárgyalhatjuk meg:

először az előző fokkal leginkább rokon *talányt* kell megvizsgálnunk;

másodszor az *allegóriát*, amelyben főképp az absztrakt jelentésnek a külső alakon való uralma jelenik meg;

harmadszor a tulajdonképpeni összehasonlítást: a *metaforát*, a *képet* és a *hasonlatot*.

1. *A talány*

A tulajdonképpeni szimbolum *magánvalósága szerint* talányos, amennyiben a külsőlegesség, amelyen keresztül egy általános jelentésnek szemléletessé kell válnia, még különböző marad attól a jelentéstől, amelyet ábrázolnia kell, és ennélfogva kétséges, hogy milyen értelemben kell vennünk az alakot. A talány azonban a tudatos szimbolikához tartozik, s a tulajdonképpeni szimbolumtól mindjárt azáltal különbözik, hogy a jelentést a talány kieszelőjének világosan és teljesen *tudnia* kell, és ennélfogva ezt az elleplező alakot, amelyen keresztül meg kell fejteni a jelentést, *szándékosan* erre a részleges elleplezésre választják. A tulajdonképpeni szimbolumok ideig-óráig megoldatlan feladatok, a talány viszont magán- és magáértvalósága szerint megoldott; ezért aztán Sancho Pansa egészen helyesen mondja, hogy jobban szeretné, ha először a megfejtő szót adnák meg neki és csak azután a talányt.

a) Tehát a talány megfejtésénél az *első*, amiből kiindulunk, a tudatos értelem, a talány jelentése.

b) Másodszor azután szándékosan az egyébként ismeretes külső világból diszparát és ezáltal frappáns módon egymás mellé kerülnek olyan egyedi jellemvonások és tulajdonságok, amelyek — mint a természetben és általában a külsőlegességben — szétszórtan különállnak egymástól. Ezáltal hiányzik belőlük a szubjektív összetartó egység, és szándékos sorrendjüknek és kapcsolódásuknak, mint olyannak, magán- és magáértvalósága szerint nincs értelme; bár másfelől világosan utalnak egy egységre is, amelyre vonatkozólag a látszólag legheterogénebb vonások is értelmet és jelentést kapnak.

c) Éppen ez az egység, a szétszórt állítmányok alanya, az az egyszerű képzet, az a kulcsszó, amelynek ebből a látszatra összekuszált jelmezből való kihámozása és megfejtése képezi a talány feladatát. A talány ebben a vonatkozásban a szimbolika tudatos szellemessége, amely próbára teszi az éleselméjűséget és a kombináció mozgékonyságát, ábrázolásmódját pedig, mivel az a talányszerű megfejtéséhez vezet, önmaga révén szétrombolja.

Ennélfogva főképp az ékesszólás művészetéhez tartozik, de helyet kaphat a képzőművészetekben, az építészetben, a kertészet művészetében, a festészetben is. Történeti megjele-

nése szerint kiváltképp Kelethez tartozik, a homályosabb szimbolika és a tudatosabb bölcseség és általánosság közötti átmeneti időszakba. Egész népek és korszakok gyönyörködtek az ilyen feladatokban. A középkorban is nagy szerepet játszik az araboknál, a skandinávoknál és a német költészetben, például a wartburgi dalnokversenyen. Ujabban inkább szórakozássá és pusztán társasági szellemességgé és tréfává alacsonyult.

A talányhoz hozzácsatolhatjuk azon elmés, frappáns ötletek végtelen területét, amelyek valamely adott állapot, eset, tárgy tekintetében mint szójáték, epigramma fejlődnek ki. Itt az egyik oldalon valamely közömbös objektum áll, a másikon egy szubjektív ötlet; az ötlet váratlanul, találó élességgel olyan mozzanatot, olyan vonatkozást emel ki, amely előzőleg nem úgy jelent meg azon a tárgyon, amelyen megvolt, s azt az új jelentés révén más megvilágításba helyezi.

2. *Az allegória*

A talány ellentéte ebben a körben, amely a jelentés általánosságával kezdődik, — az *allegória*. Egyfelől megkísérli ugyan, hogy egy általános képzet meghatározott tulajdonságait érzékileg konkrét tárgyak rokon tulajdonságai révén közelebb hozza a szemlélethez, de nem a részleges elleplezés és a talányszerű feladatok végett, hanem éppen megfordítva: a legteljesebb világosság célzatával, úgyhogy az általa felhasznált külsőlegességnek azon jelentés számára, amelynek benne meg kell jelennie, a lehető legáttetszőbbnek kell lennie.

a) Ennélfogva legkézenfekvőbb feladata abban áll, hogy az emberi és természeti világ általános absztrakt állapotait, vagy tulajdonságait, például a vallást, szeretetet, az igazságosságot, a széthúzást, a dicsőséget; a háborút, a békét, a tavaszt, a nyarat, az őszt, a telet, a halált stb. megszemélyesítse és ezáltal *szubjektumként* fogja fel. Ez a szubjektivitás azonban magábanvéve sem tartalma, sem külső alakja szerint nem szubjektum vagy individuum igazán, hanem absztrakciója marad egy olyan általános képzetnek, amely csupán a szubjektivitás *üres* formáját ölti magára, s mintegy csupán nyelvtani alanynak nevezhető. Egy allegorikus lény, ha emberi alakot adunk is neki, nem jut el sem egy görög isten, sem egy szent, vagy valamely valóságos szubjektum konkrét individualitásáig, mivel a szubjektivitást jelentése absztrakció-

jának kongruenssé-tétele céljából úgy kell kifaragnia, hogy minden meghatározott individualitás elvész belőle. Ezért joggal mondják az allegóriáról, hogy hűvös és rideg, s jelentéseinek értelmi absztrakciója mellett a lelemény tekintetében is inkább az értelem, mint a fantázia konkrét szemléletmódjának és kedélybeli mélységének dolga. Az olyan költőknek, amilyen például Vergilius, ennélfogva kiváltképp allegóriákkal kell foglalkozniok, mivel nem tudnak olyan individuális isteneket alkotni, mint amilyenek Homéros istenei.

b) Másodszor azonban az allegórikus jelentései a maguk absztrakciójában ugyanakkor *meghatározottak*, és csupán e meghatározottság révén ismerhetők fel, úgyhogy az ilyen különösségek kifejezésének, mivel nem közvetlenül az először csupán *általában* megszemélyesült képzetben rejlik, magáértvéve az alany mellé kell lépnie, az alany magyarázó állítmányaihoz hasonlóan. Alanynak és állítmánynak, általánosságnak és különösségnek ez a szétszakadása az allegória hűvösségének második mozzanata. A meghatározott jellemző tulajdonságok szemléltetését mármost azokból a megnyilvánulásokból, hatásokból, következményekből stb. merítik, amelyek a jelentés révén tűnnek elő, ha az a konkrét létezésben megvalósult, — vagy pedig azokból az eszközökből, amelyeket a jelentés a maga valóságos realizációjában felhasznál. A háborút például fegyverekkel, lándzsákkal, ágyúkkal, dobokkal, lobogókkal stb. jellemzik, az évszakokat virágokkal és gyümölcsökkel, amelyek kiváltképp a tavasz, a nyár és az ősz jótékony hatása alatt érnek meg. Az ilyen tárgyaknak azután ismét csak szimbolikus vonatkozásaik lehetnek, ahogyan például az igazságot mérleggel és bekötött szemmel, a halált homokórával és kaszával teszik felismerhetővé. Mivel azonban az allegóriában a jelentés az uralkodó, s a közelebbi szemléltetés is éppúgy absztrakt módon neki alárendelt, mint ahogy maga is puszta absztrakció, az ilyen meghatározottságok alakja itt csak egy puszta *jelző* értékét kapja.

c) Ilyen módon az allegória mindkét mozzanat szerint rideg; általános megszemélyesítése üres, a meghatározott külsőlegesség csak jel, amelynek önmagáértvéve már nincs jelentése, a középpont pedig, amelynek a jelzők sokféleségét kellene összefognia, nem rendelkezik egy szubjektív, a maga reális létezésében önmagát alakító és önmagára vonatkozó egység erejével, hanem pusztán absztrakt formává válik, amelynek számára az ilyen jelzővé lefokozott különösségek-

kell való beteljesülés külsőleges valami marad. Ezért az allegória sem bánik komolyan azzal az önállósággal, amellyé absztrakcióit és azok megjelölését megszemélyesíti, úgyhogy a magán- és magáértvalósága szerint önállónak tulajdonképp nem kellene egy allegorikus lény formáját adni. A görögök Diké-jét például nem nevezhetjük allegóriának; általános szükségszerűség ő, örök igazságosság, általános, hatalmas szubjektum, a természeti viszonyok és a szellemi élet abszolút szubsztancialitása, s ezzel maga az abszolút önálló, amelynek az individuumok, az emberek éppúgy, mint az istenek, engedelmeskedni tartoznak. Friedrich Schlegel, mint már fentebb megjegyeztük, kijelentette ugyan: minden műalkotásnak allegóriának kell lennie; ez a kijelentés azonban csak akkor igaz, ha csupán annyit jelent, hogy minden műalkotásnak általános eszmét és önmagábanvéve igazi jelentést kell tartalmaznia. Amit viszont *mi* neveztünk itt allegóriának, az tartalmilag és formailag egyaránt alárendelt, a művészet fogalmának csak tökéletlenül megfelelő ábrázolásmód. Mert minden emberi eseménynek és bonyodalomnak, minden viszonynak van valamilyen általánossága, amely mint általánosság is kibontakozhat; ilyen absztrakciók azonban már különben is vannak tudatunkban, s velük a maguk prózai általánosságában és külsőleges vonatkozásában — az allegória csupán idáig jut el — a művészetben semmi dolgunk.

Winckelmann is írt egy kiforratlan munkát az allegóriáról, amelyben összehord egy sereget belőlük, legnagyobbrészt azonban felcseréli egymással a szimbolumot és az allegóriát.

Ama különös művészetek között, amelyekben allegorikus ábrázolások előfordulnak, a költészet jogtalanul nyúl ilyen eszközökhöz; a szobrászat viszont nem boldogulhat nélkülük mindenütt, főképp a modern szobrászat, amely gyakran megengedi a portrészerű ábrázolását, s ama sokféle vonatkozás közelebbi jellemzéséhez, amelyekben az ábrázolt individuum áll, allegorikus figurákat kell felhasználnia. Blücher emlékművén például, amelyet itt, Berlinben emeltek, a dicsőség, a győzelem géniuszát látjuk, habár a felszabadító háború általános cselekményének tekintetében ezt az allegorikust újra elkerülik egyes jelenetekkel, például a sereg felvonulásának, menetelésének, győzelmi bevonulásának stb. ábrázolásával. Egészében véve azonban portré-szobroknál szívesen segítünk magunkon azzal, hogy az egyszerű szobrokat allegóriákká

vesszük körül és így tesszük változatossá. A régiek viszont, például szarkofágokon, inkább az álom, a halál stb. általános mitológiai ábrázolásait alkalmazták.

Az allegória általában nem annyira az antik, mint inkább a középkori romantikus művészethez tartozik, habár mint allegória, nem sajátosan romantikus. Az allegorikus felfogás gyakori előfordulását ebben a korszakban a következőképp magyarázhatjuk. A középkor tartalma egyfelől a partikuláris individualitás a maga szubjektív szerelmi és becsületbeli céljaival, fogadalmaival, kóborlásaival, kalandjaival stb. Ezek az individuumok és a velük kapcsolatban előforduló események tág teret adnak a képzeletnek az esetleges, önkényes kolliziók és azok megoldása kitalálásához és kifejlődéséhez. Mármost e tarka világi kalandosságokkal szemben áll az életviszonyok és állapotok általánossága, amely nem individualizálódott önálló istenekké, mint a régieknél, s ennélfogva magáértvéve a maga általánosságában különválasztva, szívesen és természetesen lép ama különös személyiségek, e személyiségek partikuláris alakjai és a velük kapcsolatos események mellé. Ha mármost a művész képzeletében vannak ilyen általánosságok, és nem akarja azokat az imént leírt esetleges formába öltöztetni, hanem mint általánosságokat kívánja kiemelni, akkor csupán az allegorikus ábrázolásmód marad hátra számára. Ugyanez megy végbe vallási téren. Mária, Krisztus, az apostolok tettei és sorsa, a szentek a maguk vezekléseivel és gyötrelmeivel itt is egészen meghatározott individuumok ugyan, a kereszténységnek azonban ugyanakkor olyan általános szellemi lényegiségekkel is van dolga, amelyek nem testesíthetők eleven, valóságos személyek meghatározottságává, mivel éppen mint *általános* viszonyoknak, például hitnek, reménynek, szeretetnek kell ábrázolódniok. A kereszténység igazságai és dogmái vallásilag általában ismeretesek, és a költészetnek is lényeges érdeke, hogy ezek a tanítások mint *általános* tanítások lépjenek fel, az igazságot mint *általános* igazságot tudják és higgyék. Ekkor azonban a konkrét ábrázolásnak alárendeltnek és a tartalom számára még külsőlegesnek kell maradnia, és az allegória lesz az a forma, amely ennek a szükségletnek a legkönnyebben és legmegfelelőbben eleget tesz. Ebben az értelemben Dante *Isteni szinjáték*ában sok az allegorikus elem. Így például nála a teológia egybeolvad imádottjának, Beatricének képével. Ez a perszonifikáció azonban — és ez a szép benne — a tulajdon-

képpeni allegória és ifjúkori imádottjának megdicsőülése között lebeg. A költő kilencéves korában pillantotta meg először Beatricét; nem halandó ember leányát látta benne, hanem Istenét; tüzes olasz természete olyan szenvedélyre lobbant iránta, amely soha többé nem aludt ki, és ahogy ez felébresztette benne a költészet géniuszát, miután a lány halálával élete virágjában vesztette el a legkedvesebbet, — főművében szívének eme mintegy benső szubjektív vallása számára állított csodálatos emléket.

3. *Metafora, kép, hasonlat*

A *harmadik* kör a talányhoz és az allegóriához viszonyítva a *képszerű* általában. A talány még elleplezte a magáértvéve még tudott jelentést, és még a rokon — jóllehet heterogén és távolfekvő — jellemvonások mezébe való bujtatás volt a lényeges. Az allegória viszont a jelentés világosságát annyira kizárólagosan uralkodó céllá tette, hogy a perszonifikáció és ennek jelzői puszta külső jelekké alacsonyulva jelennek meg. Mármost a képszerű az allegorikusnak ezt a világosságát összeköti a talánynak azzal az örömével, hogy a tisztán a tudat előtt álló jelentést egy rokon külsőlegesség alakjában szemléltesse, úgyhogy ezáltal nem megoldandó feladatok keletkeznek, hanem olyan képszerűség, amelyen a létrehozott jelentés tökéletes világosságban sugárzik át és nyomban tudtul adja, hogy micsoda.

a) *A metafora*

Ami *először* a metaforára vonatkozik, azt *magánvalósága szerint* hasonlatnak vehetjük, amennyiben az önmagáértvéve tiszta jelentést a konkrét valóságnak egy vele összehasonlítható jelenségében fejezi ki. Az összehasonlításban, mint olyanban, azonban mindkét mozzanat, a tulajdonképpeni értelem és a kép, határozottan elválik egymástól, míg ez a szétválás, jóllehet önmagánvalósága szerint létezik, a metaforában *még nincs meg*. Ezért már Aristotelés is úgy különbözteti meg egymástól az összehasonlítást és a metaforát, hogy az előbbihez egy „hogyan" kapcsolódik, amely az utóbbiból hiányzik. A metaforikus kifejezés ugyanis csak az *egyik* oldalt, a képet nevezi meg; abban az összefüggés-

ben azonban, amelyben a kép használatos, oly kézenfekvő a tulajdonképpeni jelentés, amelyre gondolunk, hogy az a képtől való elszakítás nélkül közvetlenül megadott. Ha például ezt halljuk: „orcájának tavaszi frissesége", vagy „könnyek tava", — szükségszerű számunkra, hogy ezt a kifejezést nem tulajdonképpeni értelmében vegyük, hanem csak olyan képnek tekintsük, amelynek jelentését az összefüggés világosan megjelöli. A szimbolumban és az allegóriában az értelem és a külsőleges alak vonatkozása nem ennyire közvetlen és szükségszerű. Egy egyiptomi lépcsőzet kilenc fokában és száz más körülményben először csak a beavatottak, a tudósok, a műveltek találhatnak szimbolikus jelentést, és megfordítva: szimatolhatnak és találhatnak ott is misztikusat, szimbolikusat, ahol azt nem szükséges keresni, mivel egyszerűen hiányzik; ahogyan az az én kedves Creuzer barátommal is némelykor megtörtént, csakúgy, mint az új-platonikusokkal és a Dante-kommentátorokkal.

α) A metafora kiterjedése végtelen, különféle formái változatosságának nincs határa, meghatározása azonban egyszerű. Egészen rövidre fogott összehasonlítás, mivel még nem állítja ugyan szembe egymással a képet és a jelentést, hanem csak a képet mutatja be; ennek *tulajdonképpeni* értelmét azonban megsemmisíti, és annak az összefüggésnek révén, amelyben az előfordul, a valóban elgondolt jelentést magában a képben nyomban világosan felismerteti, jóllehet a jelentés nem kifejezetten megadott.

Mivel azonban az így képszerűen ábrázolt értelem csak az összefüggésből világlik ki, a metaforákban kifejeződő jelentés nem önálló, hanem csak a mellékes művészeti ábrázolás értékére tarthat igényt, úgyhogy ezért a metafora még fokozottabb mértékben egy magáértvéve önálló műalkotásnak pusztán külsőleges díszeként léphet fel.

β) A metaforát főképp a nyelvi kifejezésben alkalmazzák, amelyet ebben a tekintetben a következő mozzanatok szerint vizsgálhatunk meg.

αα) Először minden nyelv már önmagánvalósága szerint számos metaforával rendelkezik. E nyelvi metaforák azáltal keletkeznek, hogy egy szót, amely először csak valami egészen érzékit jelent, szellemire visznek át. A „*megfogni*," „*megragadni*", általában sok olyan szó, amely a tudásra vonatkozik, tulajdonképpeni jelentése szempontjából egészen érzéki tartalommal rendelkezik, amely azonban azután elmarad és

szellemi jelentéssel cserélődik fel; az első értelem érzéki, a második szellemi.

ββ) Lassankint azonban az ilyen szó használatában eltűnik a metaforikus, amely a megszokás révén nem-tulajdonképpeni kifejezésből tulajdonképpenivé változik, mivel ekkor kép és jelentés ama könnyedség révén, amelyben ezeket felfogjuk, nem különböztethető meg többé egymástól, és a kép konkrét szemlélet helyett csak közvetlenül magát az absztrakt jelentést adja. Ha például a „megragadni" szót szellemi értelemben vesszük, semilyen vonatkozásban nem jut eszünkbe, hogy emellett még a kézzel való valamilyen megfogásra gondoljunk. Élő nyelveknél könnyen megállapítható a különbség a valóságos és az elhasználódás következtében tulajdonképpeni kifejezésekké lefokozott metaforák között; holt nyelveknél viszont ez nehéz, mivel a puszta etimológia itt nem adhat végső döntést, amennyiben a dolog nem az első előforduláson és általában a nyelvi fejlődésen fordul meg, hanem elsősorban azon, hogy egy szó, amely egészen festőien színesnek és szemléltetőnek látszik, nem vesztette-e el ezt az első érzéki jelentését és az erre való emlékezést a szellemi vonatkozás számára történő felhasználásával, s nem emelkedett-e szellemi jelentéssé már a nyelv életében?

γγ) Ha ez az eset forog fenn, úgy szükségszerű, hogy újabb, csupán a költői fantázia által kiagyalt metaforákat találjanak ki. E kitalálás fő tevékenysége *először* abban rejlik, hogy egy magasabbrendű kör jelenségeit, tevékenységeit, állapotait szemléltető módon átvigye alacsonyabbrendű területek tartalmára, s ennek az alárendeltebb fajtának jelentéseit magasabbrendű fajta alakjában és képében ábrázolja. A szerves élet például önmagánvalósága szerint értékesebb, mint a szervetlen, s a holtnak az eleven jelenségében való bemutatása emeli a kifejezést. Igy már Firduszi mondja: „*Kardom* éle *felfalja* az oroszlán velejét és *megissza* a bátor sötétlő vérét." — Ugyanez lép fel fokozott mértékben, ha a *természeti* és az érzéki *szellemi* jelenségek formájában képszerűvé válik és megnemesedik. Ebben az értelemben gyakran beszélünk „mosolygó rónákról", „haragvó habokról" stb., vagy mint Calderon mondja: „A hullámok *nyögnek* a hajók súlyos terhe alatt". Azt, ami csak az embert illeti meg, itt a természeti kifejezésére használják fel. Egyes római költők is alkalmaznak ilyen metaforákat; Vergilius például ezt mondja (*Georgica* III 132): „Quum graviter tunsis gemit area frugibus".

Megfordítva azután *másodszor* a szellemit a természeti tárgyak képe hozza közelebb ugyanígy a szemlélethez.

Az ilyen képszerű ábrázolások azonban könnyen finomkodássá, keresettséggé vagy játékossággá fajulhatnak, ha a magán- és magáértvalósága szerint élettelen ezenfelül megszemélyesülten jelenik meg, és teljes komolysággal ilyen szellemi tevékenységekkel ruházzák fel. Különösen az olaszok engedtek meg maguknak ilyen szemfényvesztést; és Shakespeare sem egészen mentes ettől, amikor például a *II. Richárd*-ban (V. felv. 1. jel.) a feleségétől búcsúzó királyt így beszélteti:

A tűz közömbös üszke is felérez
Megindultságtól elfúló szavadra
S a részvéttől kihamvadó parázs is
Hamuval s hűlt szénnel gyászolja majd
A méltatlanul elűzött királyt.

(Somlyó György ford.)

γ) Ami végül a metaforikus kifejezés célját és érdekét illeti: a tulajdonképpeni szó egy magáértvéve érthető kifejezés, metafora egy másik; s ezért felvetődik a kérdés: miért e kettős kifejezés? Vagy ami ugyanaz: miért ilyen kettősség önmagábanvéve a metaforikus? Rendszerint azt mondják, hogy a metaforákat az elevenebb költői ábrázolás céljából alkalmazzák, és ezt az elevenséget kiváltképp Heyne ajánlja. Az elevenség a szemléletességben áll, mint meghatározott elképzelhetőségben, s kiemeli a mindig általános szót puszta meghatározatlanságából, és a képszerűség révén megjeleníti. Mindenesetre a metaforákban nagyobb elevenség rejlik, mint a megszokott tulajdonképpeni kifejezésekben; az igazi életet azonban nem az egyedülálló vagy egymáshoz kapcsolódó metaforákban kell keresnünk, amelyeknek képszerűsége ugyan gyakran olyan viszonyt zárhat magába, amely szerencsés módon egyszersmind szemléletes világosságot és magasabbrendű meghatározottságot visz bele a kifejezésbe; ugyanakkor azonban, ha akár mindegyik részletmozzanat magáértvéve képszerűvé válik, az egészet csak nehézkessé teszi és az egyedinek túlsúlya révén elnyomja.

A metaforikus dikció szellemét ennélfogva, ahogyan ezt az összehasonlításnál még közelebbről ki kell fejtenünk, a szellem és a kedély szükségletének és hatalmának tekinthet-

jük, ezek pedig nem elégednek meg az egyszerűvel, a megszokottal, a lapossal, hanem arra törekednek, hogy egy másikhoz eljussanak, a tőlük különbözőnél tartózkodjanak és a kétfélét egybefűzzék. Ennek az összekapcsolásnak ismét több oka van.

aa) Először a *felerősítés*, mivel a kedély és a szenvedély önmagábanvéve gazdagon és felindultan ezt a hatalmat egyfelől érzéki felnagyítás révén akarja szemléltetni, másfelől saját hányatottságát és mértéktartását sokféle képzetben, sokféle rokon jelenséggé való ilyen fejlődésben és a legkülönfélébb képekben való mozgás révén akarja kifejezni. — Calderon *Hódolat a kereszt előtt* című művében például Julia így szól, midőn meglátja meggyilkolt bátyja holttestét, s előtte áll szerelmese, Eusebio, Lisardo gyilkosa:

„Szeretném szemem lesütni itt, ez ártatlan vér előtt, mely festő *bíborszekfűkként* kiomolva, bosszúért *kiált;* szeretném hinni, hogy omló könnyeid felmentenek téged; hisz' a sebek, szemek — *szájak,* melyek hazugságot nem ismernek." stb.

S midőn Julia végül is oda akarja magát adni, Eusebio még szenvedélyesebben megretten a leány tekintetétől, és így kiált fel:

„*Lángot* szórnak szemeid, sóhajod *éget,* beszéded — *vulkán,* hajad minden szála — *villám,* minden szavad — *halál* s *pokol* minden ölelésed. Oly borzalmat ébreszt bennem a kebleden látott kereszt, e csodás jel."

Ez a kedély felindulása, amely a közvetlenül látott helyére egy másik képet helyez, s indulatossága kifogyhatatlan mindig újabb kifejezések keresésében és találásában.

ββ) A metaforikus kifejezés *második* oka abban rejlik, hogy a szellem, ha benső felindulása rokon tárgyak szemléletébe viszi, egyszersmind meg akar szabadulni azok külsőlegességétől, amennyiben a külsőben *magát* keresi, átszellemesíti azt, s mivel magát és szenvedélyét szépséggé alakítja, elég erősnek bizonyul ahhoz, hogy szenvedélyén való túlemelkedését is ábrázolja.

γγ) Harmadszor azonban a metaforikus kifejezés származhat ama fantázia pusztán pazarló kedvéből is, amely nem tudja bemutatni sem a tárgyat annak sajátos alakjában, sem a jelentést annak egyszerű képnélküliségében, hanem minde-

nütt rokon, konkrét szemléletet kíván; vagy származhat a szubjektív önkény elmésségéből, s ez a megszokottól való elmenekülés céljából átadja magát annak az ingernek, amely nem nyugszik mindaddig, míg nem sikerül rokon vonásokat találnia a látszólag legheterogénebben is, és ennélfogva a legtávolabb fekvőt meglepő módon kombinálja.

Itt megjegyezhetjük, hogy a tulajdonképpeni, illetőleg metaforikus kifejezés túlsúlya révén nem annyira *általában* a *prózai és költői stílus*, mint inkább az *antik* és *modern stílus* különbözik egymástól. Nemcsak a görög filozófusok, mint Platón és Aristotelés, vagy a nagy történészek és szónokok, mint Thukydidés és Demosthenés, hanem a nagy költők, Homéros, Sophoklés is egészében véve csaknem mindig megállanak a tulajdonképpeni kifejezéseknél, bár hasonlatok is fordulnak elő náluk. Plasztikus szigorúságuk és hajthatatlanságuk nem tűr el olyan keveredést, amilyet a metaforikus tartalmaz, s nem engedi meg nekik, hogy az azonos elemből és az egyszerűen lezárt, tökéletes egységből ide-oda botorkáljanak, hogy itt-ott felszedegessék a kifejezés úgynevezett virágait. A metafora azonban mindig megszakadása az elképzelés folyamatának és állandó szétszórtság, mivel olyan képeket idéz fel és állít egymás mellé, amelyek a dolgokhoz és a jelentéshez nem tartoznak közvetlenül hozzá, s ezért egyaránt átcsapnak a rokon és idegen elembe. A régieket a prózában nyelvük végtelen tisztasága és hajlékonysága, a költészetben nyugodt, teljesen kialakult érzékük tartotta vissza a metaforák gyakori használatától.

Viszont egyfelől Kelet, kiváltképp a kései mohamedán költészet, másfelől a modern költészet használja fel a nemtulajdonképpeni kifejezést, sőt arra szüksége is van. Shakespeare például dikciójában rendkívül metaforikus; a spanyolok, akik ezen a téren a legizléstelenebb túlzásba és túlhalmozásba tévelyedtek, szintén szeretik a szóvirágokat; Jean Paul hasonlóképp; Goethe a maga egyöntetű, világos szemléletességében kevésbbé. Schiller azonban a próza terén is rendkívül gazdagon használ képeket és metaforákat, ami nála inkább abból a törekvésből fakad, hogy a képzet számára mély fogalmakat fejezzen ki, anélkül, hogy a gondolat tulajdonképpeni filozófikus kifejezéseit használná. Mert a magábanvéve észszerű, spekulatív egység itt látja és találja meg a maga tükörképét a meglévő életben.

b) *A kép*

Egyfelől a metafora, másfelől a hasonlat közé a *képet* állíthatjuk. Mert ez oly közeli rokonságban áll a metaforával, hogy tulajdonképpen csak *kifejtett* metafora, amely ezáltal nagyon hasonlít az összehasonlításhoz is; azzal a különbséggel azonban, hogy a képszerűnél, mint olyannál, a jelentést nem önmagáértvéve és a vele kifejezetten összehasonlított konkrét külsőlegességgel állítják szembe. A kép különösen akkor fordul elő, ha két, magáértvéve inkább *önálló* jelenséget vagy állapotot egyesítenek, úgyhogy az egyik állapot adja meg azt a jelentést, amely a másik képének révén megfoghatóvá válik. Az első, az alapmeghatározás, képezi tehát itt ama különböző szférák *magáértvalóságát, elkülönböződését*, amelyekből a jelentést és ennek képét veszik; s a közös elemet — tulajdonságokat, viszonyokat stb. — nem a meghatározatlan általános és maga a szubsztanciális képezi, mint a szimbolumban, — hanem mind az egyik, mind a másik oldalon a szilárdan meghatározott konkrét exisztencia.

a) Ebben a vonatkozásban a kép számára az exisztencia állapotainak, tevékenységeinek, létrehozásainak, módjainak stb. egész sora szolgálhat jelentésül; s ezeket a kép a hasonló sor révén önálló, de rokon körből szemléletessé tudja tenni, anélkül, hogy a jelentést, mint olyat, magán a képen belül megemlítené. Ilyen jellegű például Goethe *Mohamed éneke* (Mahomets Gesang) című költeménye. Csak a cím árulja el, hogy számunkra itt egy hegyi forrás képében, amely ifjúi fürgeséggel szikláról-sziklára rohan le a mélybe, belécsobogó csermelyekkel és patakokkal együtt kijut a síkságra, testvérfolyókat vesz fel magába, országoknak ad nevet, lába előtt városokat lát keletkezni, míg mindezt a nagyszerűséget, testvéreit, gyermekeit örömujjongva a várakozó atya szívére szorítja, — hogy a hatalmas folyamnak ebben a széles, pompás képében Mohamed merész fellépése, tanításának gyors elterjedése, az összes népek szándékolt felvétele az *egyetlen* hitbe ábrázolódik találóan. Hasonló jellegű Goethe és Schiller sok xéniája; részint keserű, részint vidám szavak ezek a közönséghez és az írókhoz. Például:

Stille kneteten wir Salpeter, Kohlen und Schwefel,
Bohrten Röhren, gefall' nun auch das Feuerwerk Euch!

Einige steigen als leuchtende Kugeln und andere zünden,
*Manche auch werfen wir nur spielend das Aug'zu erfreun.**

Ezek közül sok valóban gyujtórakéta és nagy bosszúságot keltett, végtelen mulatságára a közönség jobbik részének, amely örült, mikor a középszerű és hitvány csőcseléket, amely már régóta pöffeszkedett és hangoskodott, derekasan arculcsapták s hideg vízzel nyakonöntötték.

β) Ezekben az utóbbi példákban azonban már egy *második* mozzanat mutatkozik meg, amelyet a képszerű tekintetében ki kell emelnünk. A tartalom tudniillik itt olyan szubjektum, amely cselekszik, tárgyakat hoz létre, állapotokat él át, és így tovább; s most nem *szubjektumként*, hanem csak annak szempontjából *válik képszerűvé*, amit tesz, ami történik vele. Magát a szubjektumot viszont nem képszerűen mutatják be, és csak-tulajdonképpeni cselekményei és viszonylatai a nem-tulajdonképpeni kifejezés formáját öltik magukra. Itt is, mint a képnél általában, nem az egész jelentés különül el a maga felvett jelmezétől, hanem csupán a szubjektum szerepel magáértvéve, míg meghatározott tartalma nyomban képszerű alakot kap, úgyhogy a szubjektumot úgy képzelik el, mintha a tárgyakat és a cselekményeket azok képszerű exisztenciáiban hozná létre. A világosan megnevezett szubjektumnak metaforikus jelleget tulajdonítunk. A tulajdonképpeninek és a nem-tulajdonképpeninek ezt a keveredését gyakran hibáztatták, de ennek a gáncsnak nincs komoly alapja.

γ) Kiváltképp a keletiek tanusítanak nagy merészséget a képszerűnek ebben a fajtájában, mivel egymással szemben teljesen önálló exisztenciákat egy képpé kötöznek s fonnak össze. Hafiz például egyszer ezt mondja: „A világfolyamat véres kard, a róla hulló véreseppek — koronák.“ Másutt pedig: „Hajnalban a Nap kardja kiontja a legyőzött éjtszakának vérét.“ Valamint: „Még senki sem vonta félre úgy a fátylat a gondolat arcáról, mint Hafiz, mióta csak bodorítják a szó aráinak fürtjeit.“ E kép értelme nyilván ez: a gondolat a szó menyasszonya (ahogy például Klopstock a szót a gondolat ikertestvérének nevezi); mármost, mióta ezt a meny-

* Titkon salétromot, szenet és ként kevertünk össze, csöveket fúrtunk; most aztán tessék ám a tűzijáték!
Némelyek csillogó gömbökként szállnak, mások meg gyujtanak, némelyeket meg csak azért dobálunk játszva, hogy a szem gyönyörködjék.

asszonyt cicomás szavakkal ékesítik, senki sem tudta az ilymódon felékesített gondolatot Hafiznál világosabban, leplezetlen szépségében bemutatni.

c) *A hasonlat*

A képeknek erről az utóbbi fajtájáról közvetlenül rátérhetünk a *hasonlatra*. Mert benne, mivel a kép szubjektuma megnevezett, már a jelentés önálló és képnélküli kifejezése kezdődik. A különbség azonban abban rejlik, hogy a hasonlatban magáértvéve önálló kifejezésmódot kaphat mindaz, amit a kép kizárólag képszerű formában ábrázol, — még a maga absztrakciójában is olyan jelentésként, amely ezáltal a maga képe mellé lép, s azzal összehasonlítják. A metafora s a kép *anélkül* szemlélteti a jelentéseket, hogy kifejezné, úgyhogy csak az az összefüggés mutatja meg nyilvánvalóan, hogy tulajdonképpen mit is akarnak velük mondani, amelyben e metaforák előfordulnak. A hasonlatban viszont a két mozzanat, a kép s a jelentés — bár csak kisebb-nagyobb kidolgozottsággal — teljesen elvált egymástól; mindegyik magáértvéve szerepel, és csak ebben a szétszakadásban vonatkoztatják őket egymásra tartalmuk hasonlósága miatt.

Ebben a vonatkozásban a hasonlatot részben pusztán henye ismétlésnek nevezhetjük, amennyiben egy és ugyanazon tartalom kettős, sőt háromszoros és négyszeres formában ábrázolódik; részben gyakran unalmas *feleslegnek*, mivel a jelentés már magáértvéve létezik, s ahhoz, hogy megérthessük, nincs szüksége további alakításmódra. Ennélfogva az összehasonlításnál, mint olyannál, — méginkább, mint a kép és a metafora esetében — felvetődik a kérdés: mi a lényeges érdek és cél az egyedülálló, vagy egymásra halmozott hasonlatok használatában? Mert a puszta elevenség céljából — ahogyan ezt rendszerint gondolják — éppoly kevéssé szükséges az alkalmazásuk, mint a nagyobb érthetőség kedvéért. Ellenkezőleg: a hasonlatok igen gyakran csak laposssá és nehézkessé teszik a költeményt; s egy puszta kép vagy metafora világos lehet anélkül is, hogy még a jelentést is odaállítanók mellé.

A hasonlat tulajdonképpeni célját ennélfogva abban kell megállapítanunk, hogy a költő szubjektív fantáziája, bármennyire tudatosította is magában azt a tartalmat, amelyet ki akar fejezni, annak absztraktabb általánossága sze-

rint, s bármennyire kifejezte ezt a tartalmat ebben az általánosságban, — ugyanakkor mégis arra érzi magát ösztönözve, hogy a tartalom számára konkrét alakot keressen, s hogy a maga jelentése szerint elképzeltet érzéki megjelenésben is szemléletessé tegye. Ebből a szempontból a hasonlat, akárcsak a kép s a metafora, azt a merészséget fejezi ki, hogy a fantázia, ha valamely tárgy lebeg előtte, — legyen az egyedi érzéki objektum, meghatározott állapot, vagy általános jelentés — ezzel a tárggyal való foglalkozás közben erőt fejt ki arra vonatkozóan, hogy a külsőleges összefüggés szerint egymástól távoleső mozzanatokat összekapcsolja s így az egyik tartalom érdekébe belevonja a legváltozatosabbat, s a szellem a maga munkája révén hozzákapcsolja a sokalakú jelenségek világát. A hasonlat alapjául az alakoknak ezt a hatalmát kitaláló és elmés vonatkozások s kapcsolatok révén a heterogént is egybekapcsoló fantázia szolgál.

a) Mármost *először* az összehasonlítás vágya csak önmaga révén elégülhet ki, anélkül, hogy a képeknek ebben a pompájában másvalamit adna elő, mint magának a fantáziának merészségét. Mintegy dőzsölése ez a képzelőerőnek, s e fantázia, különösen a keletieknél, a délszaki nyugalomban és henyélésben alkotásainak gazdagságában és fényében gyönyörködik, minden további cél nélkül, s arra csábítja a hallgatót, hogy adja át magát ugyanennek a tétlenségnek; de gyakran meglep csodálatos erejével, amellyel a költő a legtarkább képzetek között csapong, s a kombináció olyan éleselméjűségéről tesz bizonyságot, amely szellemesebb, mint a puszta elmésség. Calderonnak is sok ilyenféle hasonlata van; kiváltképp akkor, amikor nagyszabású, pompás felvonulásokat s ünnepségeket ábrázol, leírja a paripák, a lovagok szépségét, vagy amikor hajókról beszél, amelyeket aztán mindig „szárnynélküli madárnak", „uszonynélküli halnak" stb. nevez.

β) Közelebbről *másodszor* azonban az összehasonlítások *elidőzést* jelentenek egy és ugyanazon tárgynál, amely ezáltal szubsztanciális középpontjává válik egy sor más, elidegenedett képzetnek, amelyeknek utalása, vagy nagyobb érdeklődése kiszínezés révén az összehasonlított tartalom iránt objektívvá válik.

Ennek az elidőzésnek több oka lehet

aa) Első okként azt adhatjuk meg, hogy a kedély *elmélyed* a tartalomban, amely tartalom átlelkesíti a kedélyt s oly szilárdan hozzátapad a bensőhöz, hogy az nem tud lemondani

az iránta tanúsított tartós érdeklődésről. Ebben a vonatkozásban nyomban érvényesül az a lényegi különbség a keleti s nyugati költészet között, amelyet fentebb a panteizmus tárgyalásánál már érintettünk. A keleti ember tudniillik kevésbbé önös a maga elmélyülésében, s ezáltal mentes a sóvárgástól és a vágyakozástól; óhajtása objektívebb vágy marad a maga összehasonlításainak tárgya iránt, s ezáltal elméletibb. Szabad kedéllyel tekint maga körül, hogy mindabban, ami körülveszi, amit ismer és szeret, annak képét lássa, ami értelmét és szellemét foglalkoztatja s őt magát eltölti. A mindenféle pusztán szubjektív koncentrációtól megszabadult, minden betegességből kigyógyult fantázia kielégül magának a tárgynak összehasonlító elképzelésében, — kiváltképp, ha a tárgyat a legragyogóbbal s legszebbel való összehasonlítás révén kell dicsőíteni, magasztalni s átlelkesíteni. A Nyugat ezzel szemben szubjektívebb, panaszban s fájdalomban sóvárgóbb és vágyakozóbb.

Ez az előrebocsátás azután kiváltképp az *érzéseknek*, különösen a szerelemnek az érdeke, amely örömét találja szenvedésének s örömének tárgyában, s ahogy bensőleg nem tud ezektől az érzésektől megszabadulni, úgy abban sem fárad ki, hogy ezeknek az érzéseknek objektumát mindig újra meg újra maga elé idézze. A szerelmesek kiváltképp gazdagok az óhajokban, reményekben és változatos ötletekben. Ilyen ötletek közé számíthatjuk azokat a hasonlatokat is, amelyekhez a szerelem általában az érzés annyival is inkább eljut, mivel az egész lelket elfoglalja és átjárja, s önmagáértvéve összehasonlító jellegű. Ami betölti, az például egy *egyedi* szép tárgy, a szerelmes szája, szeme, haja. Mármost az emberi szellem tevékeny, nyugtalan; különösen pedig az öröm s a fájdalom nem halott, nyugalmi állapotban lévő valami, hanem nyugtalan s hánykódó; ide-oda-mozgás, amely azonban minden más anyagot arra az egyetlen érzésre vonatkoztat, amelyet a szív a maga világának középpontjává tesz. Itt az összehasonlítás érdeke magában az érzésben rejlik, amelyhez csatlakozik például az a tapasztalás, hogy más természeti tárgyak szintén szépek, vagy fájdalmat stb. okoznak; minél fogva az összes ilyen tárgyakat összehasonlítva bevonja saját tartalma körébe s ezt a kört ezáltal bővíti és általánosítja.

Ha azonban a hasonlat tárgya egészen *egyedülálló* és *érzéki*, s a hasonlóképp érzéki jelenségekkel került összhangba, akkor kiváltképp az efféle egymásra-halmozott össze-

hasonlítások egy még igen kevéssé mély reflexióhoz s kevéssé megformált érzéshez tartoznak, úgyhogy az a sokféleség, amely pusztán a külső anyagban futkos ide-oda, könnyen laposnak tűnik előttünk, és nemigen tud érdekelni, mivel nem találunk benne szellemi vonatkozást. Az *Énekek éneke* negyedik fejezetében például ezt olvassuk: „Ime, szép vagy én máltkám, ime szép vagy, a te *szemeid* galambok a te fátyolod mögött; a te *hajad* hasonló a kecskéknek nyájához, melyek a Gileád hegyéről szállanak alá. A te *fogaid* hasonlók a megnyírt juhok nyájához, melyek a fürdőből feljőnek, melyek mind kettősöket ellenek, és nincsen azok között meddő. Mint a karmazsin cérna, a te *ajkad*, és a te beszéded kedves, *orcáid* mint a gránátalma darabja, hajfonataid között. Hasonló a te *nyakad* a Dávid tornyához, amely építtetett fegyveres háznak, amelyben ezer paizs függesztetett fel, mind az erős vitézek paizsai. A te két *emlőd* olyan, mint két vadkecske, egy zergének kettős fia, amelyek a liliomok közt legelnek. Míg meghűsül a nap, és elmúlnak az árnyékok."

Ugyanezt a naivitást találjuk Ossián sok hasonlatában, ahogyan például egyszer ezt mondja: „Olyan vagy, mint a hó a rónán; hajad, mint köd a Kromlán, mikor a sziklákon gomolyog és szemberagyog az alkonyi sugárral: karjaid oszlopok a hatalmas Fingal csarnokában."

Ovidius hasonló módon, csupán teljesen szónokiasan beszélteti Polyphemost (*Metamorphoses* XIII, 789—807.): „Fehérebb vagy, ó Galathea, mint a hólepte útszéli fűz lombja; virulóbb mint a rétek, karcsúbb a sudár szilnél; tündöklőbb az üvegnél, pajkosabb, mint a gyenge kecskegida: símább, mint a tenger-csiszolta kagyló; bájosabb, mint télen a napfény, nyáron az árnyék; gyümölcsnél nemesebb, fenn költebb, mint a magos platán" — és így megy ez végig mind a tizenkilenc hexameteren, retorikusan, szépen; de mint egy kevéssé érdekes érzés ábrázolása, maga is kevéssé érdekes.

Calderonnál is számos példát találhatunk a hasonlatoknak erre a fajtájára; bár az ilyen elidőzés inkább a lírai érzéshez, mint olyanhoz illik, s ha nem indokolja kellőképp a tárgy maga, a drámai kifejlést szerfelett gátolja. Így például Don Juan a véletlen bonyodalmai közepette terjengősen írja le egy elfátyolozott hölgy szépségét, kinek kegyeit keresve, s többek között ezt mondja:

„Bár néha mégis áttört az átláthatatlan lepel fekete falán egy hófehéren ragyogó kéz, mely a liliomok s rózsák király-

nője volt, s akinek rabszolgaként hódolt a hó csillogása, mint egy mocskos szerecsen."

Más viszont a helyzet akkor, ha egy mélyen felindult kedély fejezi ki magát képekben és hasonlatokban, amelyekben az érzés bensőséges szellemi vonatkozásai nyilvánulnak meg, mivel a kedély vagy maga is mintegy külsőleges természeti jelenetté válik, vagy pedig az ilyen természeti jelenetet egy szellemi tartalom visszfényévé teszi. — Ebben a vonatkozásban is sok kép és hasonlat fordul elő Ossiánnál, habár ama tárgyak birodalma, amelyeket hasonlóképpen használ, szegényes és többnyire a felhőkre, ködre, viharra, fára, folyóra; forrásra; a Napra, bogáncsra, fűre stb. szorítkozik. Például ezt mondja: „Kellemes a jelen, ó Fingal! Olyan, mint a Nap a Kromla ormán, ha a vadász egy teljes évszakon át búsongott távollétén, s most újra feltűnik a felhők között". Egy másik helyen ezt olvassuk: „Mi hangot hallott most Ossián? Vagy oly napok hangja volt, melyek nincsenek többé? Gyakran, miként *lenyugvó nap sugara*, ragyog fel lelkemben a mult idők emléke". Ugyancsak Ossián mondja: „Kellemes az ének szava, mondá Kuchullin, és kedvesek a mult idők regéi. Olyanok, mint a hűs hajnali harmat az Ózdomb oldalán, ha bágyadt fénnyel beragyogja oldalát a Nap, s a tó mozdulatlan, kéklőn áll a völgyben". — Ossiánnál ez az elidőzés az ilyen érzéseknél s ezek hasonlatainál olyan jellegű, hogy egy bánatban s fájdalmas emlékekben kifáradt s elbágyadt aggkort fejez ki. A mélabús, lágy érzés általában közel áll ahhoz, hogy összehasonlításokra térjen át. Amit az ilyen lélek akar, ami érdeklődését képezi, az távoli és elmult, s így az ilyen lélek már általánosságban arra ösztönződik, hogy másvalamibe merüljön el, ahelyett, hogy megemberelné magát. — Ezáltal Ossián sok hasonlata éppúgy megfelel ennek a szubjektív hangulatnak, mint a legnagyobbrészt szomorú elképzeléseknek és annak a szűk körnek, amelyben tartózkodni kénytelen.

Megfordítva viszont a *szenvedély*, amennyiben nyugtalansága ellenére egy tartalomra összpontosul, szintén csaponghat ide-oda olyan képekben és összehasonlításokban, amelyek egyazon tárggyal kapcsolatos ötletek csupán, hogy a környező külső világban megtalálja bensejének tükörképét. Ilyen jellegű például a *Romeo és Juliá*-ban Julia monológja, amelyben így kiált fel az éjszakához:

Jöjj Éj, — jöjj Romeo — te Nap az Éjben,
Mert úgy lebegsz majd az Éj szárnyain,
Olyan fehéren, mint hollón a hó.
Jöjj édes Éj, te lágy, fekete-pillás,
Add Romeómat és ha meghal egyszer,
Vedd vissza, morzsold apró csillagokká.
Oly szép lesz akkor az ég arculatja.
Hogy a világ az Éjbe fog szeretni
S már nem imádja a ledér Napot.

(Kosztolányi Dezső ford.)

ββ) A maga tartalmába elmélyedő érzésnek ezekkel a kivétel nélkül csaknem lírai hasonlataival szemben állnak az *epikai* hasonlatok, ahogyan például Homérosnál gyakran találunk ilyeneket. Itt a költőnek, ha összehasonlítva egy meghatározott tárgynál időz, egyfelől az az érdeke, hogy kiemeljen bennünket a mintegy gyakorlati kíváncsiságból, várakozásból, reményből és félelemből, amelyek a cselekmény kimenetele szempontjából, a hősök egyes szituációit s tetteit illetően élnek bennünk, — az ok, hatás és következmény összefüggéséből, hogy figyelmünket olyan alakokra összpontosítsuk, amelyeket a költő mint nyugodt, plasztikus alakokat állít az elméleti szemlélet elé, a szobrászat alkotásaihoz hasonlóan. Ez a nyugalom, ez az elvonatkozás a pusztán gyakorlati érdeklődéstől aziránt, amit a költő szemünk előtt bemutat, annál inkább megvalósítható, minél inkább egy másik területről veszi mindazt, amivel összehasonlítja a tárgyat. Másfelől ennek a hasonlatoknál való elidőzésnek az a további értelme, hogy egy meghatározott tárgyat e mintegy kettős leírás révén fontosságában kiemeljen, s ne hagyjon tovatűnni az ének és az események áradatával. Homéros például ezt mondja (Ilias XX, 164—175) Akhillésről, aki harcikedvtől lángolva Aeneas ellen indul:

S Péleidés szemből rontott neki, mint vad oroszlán,
melyet az egybesereglett nép leteríteni vágyik,
s mely eleinte csak elsétál ott, megveti őket;
csakhogy amint egyik heves ifjú dárdahegyével
sebzi meg, ásít, megfordul, tajtékzik a szája,
és nagyerős mellében azonnal felnyög a szíve;
farkával mindkét csípőjét, bordaszegélyét

korbácsolja; magát viadalra hevíti dühében:
s tűzbeborult kék szemmel száguld: hátha lesújthat
ott valakit, vagy elől a tömeg közt ő maga hull el:
így küldötte erős és bátor lelke Achilleust
nagyszívű Aineás ellen viadalra rohanni.

(Devecseri Gábor ford.)

— Hasonlóképp mondja Homéros (Ilias IV, 130—131) Pallasról, midőn eltérítette útjából azt a nyílvesszőt, amelyet Pandaros Menelaosnak szánt:

Teste felől úgy űzte el azt, mint hogyha fiáról
űz el az anyja legyet, mikor édesen alszik a gyermek.

(Devecseri Gábor ford.)

Később pedig, midőn a nyil mégis megsebzi Menelaost, ezt olvassuk:

Mint elefántcsontot ha bemárt bíborba egy asszony,
maiön vagy kár nő, hogy kantárdísz legyen abból.
és a teremben fekszik, sok lovas ifjú akarja
hordani, csakhogy e dísz a királyé, hogy legyen éke
majd paripáinak és a lovasnak büszke dicsőség:
így pirosult szép combod a vértől, hős Meneláos,
és lábszárad is és lent szépformájú bokáid.

(Devecseri Gábor ford.)

γ) A hasonlatok *harmadik* oka — a fantázia puszta tobzódásával, valamint az elmélyülő érzéssel, vagy a fontos tárgyaknál összehasonlítva elidőző képzelőerővel szemben — főképp a drámai költészet számára emelendő ki. A dráma tartalma — küzdő szenvedélyek, tevékenység, pátosz, cselekvés, a bensőleg akart létrehozása; ezt a tartalmat nem elmult események formájában beszéli el, mint az eposz, hanem magukat az individuumokat állítja szemünk elé, s érzéseiket mint saját külső érzéseiket, cselekményeiket a jelenben fejteti ki velük, úgyhogy a költő nem tolakszik közbe, mint az ábrázolás közvetítője. Ebben a vonatkozásban mármost úgy látszik, mintha a legtöbb természetességet a drámai költészet követelné meg azoknak a szenvedélyeknek kifejezésében, amelyek indulatossága a fájdalomban, a rémületben, az örömben stb.

e természetesség miatt nem engedhet meg hasonlatokat. Azt, hogy a cselekvő individuumokat az érzés viharában, a cselekvésre-törekvésben sokat beszéltessék metaforákban, képekben, hasonlatokban, — a szó megszokott értelmében teljességgel természetellenesnek s ennélfogva zavarónak kell tekintenünk. Mert a hasonlatok a jelenlévő szituációtól s abban cselekvő és érző individuumoktól külső, idegen, nem pedig közvetlenül a szituációhoz tartozó elembe visznek bennünket, s ezáltal különösen a társalgó párbeszéd hangja szenved a gátló, terhes megszakítás miatt. Így aztán Németországban akkoriban, amikor a fiatal kedélyek igyekeztek szabadulni a francia szónoki ízlés nyűgétől, a spanyolokat, az olaszokat s a franciákat pusztán olyan művészeknek tekintették, akik *szubjektív* képzelőerejüket, elmésségüket, konvencionális illemüket és választékos ékesszólásukat adták akkor is a drámai személyek szájába, amikor csak a legindulatosabb szenvedélynek s természeti kifejezésének lett volna szabad uralkodnia. Ennélfogva a természetesség ez elvének megfelelően sok akkori drámában az érzés felkiáltásával, felkiáltó- és gondolatjelekkel találkozunk a nemes, emelkedett, képekben s hasonlatokban gazdag dikció helyett. Ugyanilyen értelemben angol kritikusok is sokszor hibáztatták Shakespearet az egymásrahalmozott és tarka hasonlatok miatt, amelyeket gyakran ad személyeinek szájába a fájdalom legnagyobb indulatosságában, ahol az érzés indulatossága a legkevésbbé sem látszik kedvezni a reflexió nyugalmának, amely hozzátartozik minden hasonlathoz. Shakespeare-nél a képszerűvé-tétel s a hasonlat olykor-olykor mindenesetre nehézkés és túlhalmozott: egészében véve azonban a drámaiban is lényeges helyet s hatást kell biztosítani a hasonlatoknak

Ha tudniillik az érzés azért időzik el hasonlatoknál, mert elmélyed tárgyába s nem tud tőle megszabadulni; akkor a cselekvés *gyakorlati* terén a hasonlatok célja az, hogy megmutassák: az individuum nemcsak közvetlenül elmélyedt a maga meghatározott szituációjába, érzésébe, szenvedélyébe, hanem mint magasrendű s nemes természet, felette is áll, és el tud szakadni tőle. A szenvedély önmagában korlátozza s bilincsbe veri a lelket, körülhatárolt koncentrációvá szűkíti, s ezáltal elnémítja, szűkszavúvá teszi, vagy tombolni s örjöngeni hagyja. Ámde a kedély nagysága, a szellem ereje túlemelkedik az ilyen korlátozottságon és szép, csendes nyugalomban lebeg a meghatározott pátosz felett, amely mozgatja.

Csak a léleknek ez a felszabadulása tudja — először egészen formálisan — kifejezni a hasonlatokat, lévén csak ez a mély megfontoltság s erő képes arra, hogy magát saját fájdalmából, szenvedéséből is objektummá tegye, mással összehasonlítsa s ezáltal idegen tárgyakban elméletileg szemlélje; vagy pedig tudja önmaga félelmetes kigúnyolásában saját megsemmisülését is külső létezésként magával szembeállítani s közben nyugodtan és szilárdan önmagában maradni. Az epikaiban, mint láttuk, a költő volt az, aki elidőző, kiszínező hasonlatok révén igyekezett tudatni a hallgatóval azt a teoretikus nyugalmat, amelyet a művészet megkövetel; a drámaiban viszont *maguk* a cselekvő személyek jelennek meg mint *költők* s *művészek*, mivel bensejüket olyan tárggyá teszik, amelynek alakítására s megformázására elég erősek maradnak, s ezáltal számunkra kinyilvánítják nemes érzületüket és kedélyük hatalmát. Mert ez az elmélyedés a másba és külsőbe itt a benső *megszabadulását* jelenti a pusztán gyakorlati érdektől, vagy az érzésnek a szabad elméleti alakításra szolgáló közvetlenségétől, aminek következtében az öncélú összehasonlítás — ahogyan azt az első fokon találjuk — elmélyültebb módon megismétlődik, amennyiben most csupán mint a puszta fogvamaradottság legyőzése és a szenvedély kényszere alól való felszabadulás léphet fel.

Ennek a felszabadulásnak folyamán a következő fő-pontokat különböztethetjük meg, amelyekre a legtöbb bizonyítékot Shakespeare szolgáltatja.

aa) Ha ugyanis olyan kedély áll előttünk, amelyet valami nagy szerencsétlenségnek kell érnie, amely legbensejében tönkreteszi, s ha e kikerülhetetlen végzet fájdalma valóban bekövetkezik, akkor a közönséges természet azt tenné, hogy a rémületet, a fájdalmat, a kétségbeesést közvetlenül kikiabálná, s ezáltal könnyítene magán. Az erős, nemes szellem viszont a panaszt, mint olyat, visszafojtja magába, a fájdalmat magábantartja, s ezáltal megőrzi a szabadságot arra vonatkozóan, hogy a képzeletben valami távolesővel foglalkozzék magának a szenvedésnek érzeteiben is, és ebben a távoliban képszerűen kifejezze saját sorsát. Ekkor az ember felette áll fájdalmának; ezzel egész saját Én-je szerint nem egy, hanem tőle különböző, s ennélfogva még elidőzhet valami másnál, ami érzésére ez érzés rokon objektivitásaként vonatkozik. Shakespeare *IV. Henrik*-jében például az öreg Northumberland, miután a Percy halála hírét hozó követet meg-

kérdi fia s bátyja hogyléte felől és feleletet nem kap, a legkeserűbb fájdalom higgadtságában így kiált fel:

Remegsz, és látom, arcod sápadása
Nyelvednél gyorsabban beszél a hírről.
Éppilyen sápadt, tompa, lelkevesztett,
Halálos szemű ember húzta szét
Priamus függönyét az éjben azzal,
Hogy Trója lángol; s Priamus előbb
Talált a tűzre, mint a szóra ő.
Szólnod sem kell, tudom Percym halálát.

(Vas István ford.)

Kiváltkép azonban II. Richárd ilyen kedély, midőn boldog napjainak ifjúi könnyelműségéért kell megbűnhődnie: olyan kedély, amelynek, bármennyire bezárkózik is fájdalmába, mégis van ereje arra, hogy fájdalmát folyvást új meg új összehasonlításokban állítsa maga elé. S éppen az a megható s gyermeki vonás Richárd szomorúságában, hogy ezt a szomorúságot találó képekben, objektív módon fejezi ki, s a fájdalmat e megnyilatkozás játékában annál mélyebben megtartja. Midőn például Henrik a koronát kéri tőle, így válaszol neki:

Ide a koronát! Fogd hát, rokon,
Itt, itt, rokon:
Én itt s te fogd a másik oldalon;
Mély kút most ez az arany korona,
Melyben két vödör váltva föl-leszáll;
Az üres fenn táncolva mind a légben,
A másik lent, eltelve elmerül;
Ez vagyok én, e könnyekkel tele,
És bút iszom, míg szállsz te fölfele.

(Somlyó György ford.)

ββ) A másik mozzanat mármost abban áll, hogy egy jellem, amely már *egy* a maga érdekeivel, fájdalmával és sorsával, hasonlatok révén igyekszik megszabadulni ebből a közvetlen egységből, s ezt a megszabadulást valóban kinyilvánítja azáltal, hogy még képes hasonlatokra. Például a *VIII. Henrik*ben Katalin királynő, akit férje elhagyott, a legmélyebb bánatban így kiált fel:

Ó, mi lesz belőlem itt?
En nyomorult az asszonyok közöti! —
Jaj, szegény lányok, mi lesz veletek?
Tört hajóval királyságom fölött
Részvét, remény, barát, rokon híján
Sír is alig jut. — Mint a liliomnak,
Mely hajdan a mezők úrnője volt,
Fejem csügged és elhull.

(Vajda Endre ford.)

Még találóbban beszél Brutus a *Julius Caesar*-ban, Cassius iránti haragjában, akit hasztalan igyekezett felbújtani:

Ó, Cassius, te
Bárányhoz vagy csatolva, aki csak
Úgy tart haragot, mint a kő tüzet,
Mely ütve hirtelen szikrákat ád,
S legott hideg megint.

(Vörösmarty Mihály ford.)

Az, hogy Brutus ezen a helyen meg tudja találni az átmenetet a hasonlathoz, már azt bizonyítja, hogy visszafojtotta magába haragját s kezd megszabadulni tőle.

Főkép bűnös jellemeit emeli Shakespeare a szellem nagysága révén a bűnben, valamint a szerencsétlenségben gonosz szenvedélyeik fölé, s nem hagyja őket — mint a franciák — abban az absztrakcióban, hogy csak azt hajtogassák, hogy bűnösök akarnak lenni; felruházza őket a fantázia erejével, amelynek révén éppúgy szemléletessé válnak, mint egy másik idegen alak. Machbet például, amint ütött az órája, elmondja a híres szavakat:

Húnyj ki, kurta láng!
Az élet csak egy tűnő árny, csak egy
Szegény ripacs, aki egy óra hosszat
Dúl-fúl, és elnémul: egy félkegyelmü
Meséje, zengő tombolás, de semmi
Értelme nincs.

(Szabó Lőrinc ford.)

Ugyanez a helyzet Wolsey bíborosnál a *VIII. Henrik*ben, aki magas méltóságából letaszítva, pályájának végén így kiált fel:

Isten veled, nagyság, Isten veled!
Ilyen az ember: Ma elülteti
A remény magvát; holnap kivirul
S hordja a hírnév dús virágait:
Harmadnap jön a fagy, a gyilkoló,
S mikor már azt hinné az együgyű,
Hogy naggyá nőtt, megrothad gyökere
S lehull, akárcsak én.

(Vajda Endre ford.)

γγ) Ebben az objektiválásban s összehasonlító kifejezésben rejlik azután egyszersmind a jellem nyugalma s higgadtsága, amelynek révén fájdalmában és bukásában lecsillapodik. Cleopatra így szól Charmianhoz, midőn a gyilkos kígyót már keblére helyezte:

Csitt, csitt! Nem látod itt a kisbabámat?
A dajkáját altatja, míg szopik.
Édes, mint a balzsam;
Lágy, mint a harmat; oly cirógató...

(Mészöly Dezső ford.)

— a kígyó marása úgy elzsibbasztja a tagokat, hogy még a halál is csalóka látszat, s álomnak tűnik. Ez a kép maga is képül szolgálhat ezen összehasonlítások szelíd, megnyugtató természetéhez.

C) A szimbolikus művészeti forma eltűnése

Tanköltemény; leíró költészet és régi epigramma

A szimbolikus művészeti formát általában úgy fogtuk fel, hogy benne a jelentés és a kifejezés nem jutottak el a tökéletes, kölcsönös egymásbakovácsolódásig. A tudattalan szimbolikában tartalom és forma ezáltal meglévő *megnemfelelése magánvaló* maradt, a fenségességben viszont *nyíltan* fellépett, mint megnemfelelés, mivel mind az abszolút jelentés: Isten, mind ennek külső realitása: a világ, kifejezetten ebben a negatív viszonyban ábrázolódott. Megfordítva azonban mindezen formában uralkodó a szimbolikus másik moz-

zanata, a jelentésnek s a külső alaknak az a *rokonsága* is, amelyben megjelennek; kivéve az eredetileg is szimbolikust, amely a jelentést még nem állítja szembe a maga konkrét létezésével; mint *lényeges* viszony a fenségességben, amelynek Isten csak inadekvát módon történő kifejezéséhez természeti jelenségekre, eseményekre s az Isten népének tetteire volt szüksége; mint szubjektív s ezáltal *önkényes* vonatkozás az összehasonlító művészeti formában. Ez az önkény azonban, jóllehet különösen a metaforában, a képben és a hasonlatban teljesen megvan, még itt is elrejtőzik a jelentésnek s az ehhez használt képnek rokonsága megett, amennyiben éppen a két mozzanat *hasonlósága* miatt vállalkozik arra a hasonlatra, amelynek fő elemét nem a *külsőlegesség*, hanem éppen a benső érzéseknek, szemléleteknek, képzeteknek és azok rokon alakulatainak a szubjektív tevékenység által létrehozott *vonatkozása* adja meg. Ha azonban nem magának a dolognak a fogalma, hanem csak az önkény hozza egymáshoz a tartalmat s a művészeti alakot, úgy a két mozzanatot egymás számára teljesen külsőlegesnek kell tételeznünk; úgyhogy találkozásuk az egyik mozzanatnak a másik által történő vonatkozásnélküli egymáshozkapcsolódásává és puszta feldíszítésévé válik. Ezért itt függelékként azon alárendelt művészeti formákról kell értekeznünk, amelyek az igazi művészethez hozzátartozó mozzanatoknak ilyen teljes szétesésében származnak, s ebben a viszonynélküliségben a szimbolikus szétrombolódásáról tanúskodnak.

E fok általános álláspontjának következtében az egyik oldalon áll a magáértvéve készen kialakult, de alaknélküli jelentés, amely, mint művészeti forma, csupán pusztán külsőleges, önkényes díszítést kaphat; a másik oldalon a külsőlegesség mint olyan, amely, ahelyett, hogy a maga lényeges benső jelentésével alkotott azonossággá közvetítődnék, — csak ezzel a bensővel szemben történő önállósulásban s ezáltal megjelenésének puszta külsőlegességében vehető fel és írható meg. Ez adja az absztrakt különbségét a *didaktikus* és a *leíró* költészet között; azt a különbséget, amelyet — legalábbis a didaktikust illetően — csak a költészet tud megtartani, mivel egyedül a költészet van abban a helyzetben, hogy a jelentéseket a maguk absztrakt általánossága szerint ábrázolja.

Mivel azonban a művészet fogalma nem a jelentéseknek és az alaknak szétesésében, hanem azonosulásában rejlik,

azért ezen a fokon sem csak a teljes szétválás érvényesül, hanem ugyanígy a különböző mozzanatok vonatkozása is. Ez a vonatkozás azonban a szimbolikus *átlépése* után már nem lehet *szimbolikus* jellegű, s ennélfogva megkísérli, hogy megszűnten-felemelje a szimbolikus tulajdonképpeni jellegét, tudniillik forma és tartalom megnemfelelését és önállósulását, amelynek túlhaladására minden eddigi forma képtelen volt. De az egyesítendő mozzanatoknak feltételezett szétválása esetén ennek a kísérletnek itt puszta kellésnek kell maradnia; — a klasszikusnak, a tökéletes művészeti formának van fenntartva, hogy eleget tegyen a követelményeknek. — Ezekre az utóbbi formákra akarunk most röviden egy pillantást vetni, hogy közelebbi átmenetet kapjunk.

1. *A tanköltemény*

Ha egy jelentést, még ha önmagábanvéve konkrét, összefüggő egészet alkot is, magáértvéve jelentésként fogunk fel, s nem mint olyat formáljuk meg, hanem csak kívülről látjuk el művészi ékességgel, — létrejön a tanköltemény. A didaktikus költészet nem számítható a költészet tulajdonképpeni formái közé. Mert benne egyfelől a magáértvéve, mint jelentés, már készen kialakult tartalom áll a maga ezáltal prózai formájában; másfelől a művészi alak, amelyet azonban a tartalomhoz csak egészen külsőleges módon fűzhetnek hozzá, mivel már éppen az előbb tökéletesen kifejeződött *prózai módon* a tudat számára, s e prózai mozzanat szerint, vagyis a maga általános absztrakt jelentősége szerint és csakis arra való tekintettel, mint tanításnak, az értelmes belátás és reflexió számára kell kínálkoznia. Ennélfogva a művészet ebben, a maga igaz alakításmódjától lényegileg megkülönböztetett tartalomhoz való eme külsőleges viszonyában a tanköltemény-ben is csak a külső szempontokra, a versmértékre például, fennkölt nyelvezetre, beleszőtt epizódokra, képekre, hasonlatokra, az érzésekre, a szaporább kifejlésre, gyorsabb átmenetekre stb. vonatkozhat, amelyek a tartalmat, mint olyat, nem hatják át, hanem csak járulékként állnak mellette, hogy relatív elevenségük révén a tanítás komolyságát és szárazságát derűssé s kellemessé tegyék. A magánvalósága szerint felfogásánál fogva prózaivá vált dolgokat nem kell költőileg átalakítani, hanem csupán másik ruhába kell bujtatni; ahogy például a kertművészet jobbára egy magáértvéve már a ter-

mészet által megadott és nem önmagánvalósága szerint szép helynek a puszta külső rendezése, vagy ahogyan az építőművészet egy prózai állapotok és ügyek részére berendezett helység célszerűségét dísz és külső dekoráció révén kellemessé teszi.

Ilyen módon vette fel a görög filozófia a maga kezdetén a tanköltemény formáját. Hésiodost is példaként említhetjük, jóllehet a tulajdonképpeni prózai felfogás kiváltképp csak akkor tűnik elő, ha az értelem a maga reflexióival, következtetéseivel, osztályozásaival stb. hatalmába keríti a tárgyat, s erről az álláspontról tetszetős és választékos módon akar tanítani. Az ilyen felfogás példája Lucretius epikurosi természetfilozófiája, Vergilius a maga mezőgazdasági tanításaival; ez a felfogás minden ügyessége ellenére sem tud eljutni a valódi, szabad művészeti alakig. Németországban ma már nem kedvelik a tanköltményt, a franciákat azonban Delille még ebben a században is megajándékozta egy tanköltménynyel korábbi, *Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages* (A kertek, vagy a táj megszépítésének művészete) és *Homme des champs* (A falusi ember) című művein kívül; ebben, mint valami fizikai kézikönyvben, egymásután értekezik a mágnesességről, az elektromosságról stb.

2. *A leíró költészet*

Az idetartozó *második* forma a didaktikus forma ellentéte. Kiindulópontul nem a tudatban magáértvéve kész jelentést, hanem a külsőlegest, mint olyat, természeti tájakat, épületeket stb., évszakokat, napszakokat és ezek külső alakját vesszük. Míg a tanköltményben a tartalom a maga lényegeszerint alaknélküli *általánosságban* marad, itt megfordítva: a *magáértvaló külső anyag* a szelleminek jelentéseitől át nem hatott egyediségében s külső megjelenésében létezik, amelyet mármost magáértvéve megjelenítenek, ábrázolnak, leírnak, ahogy a közönséges tudat előtt áll. Az ilyen érzéki tartalom egészében az igazi művészetnek csak az *egyik* oldalához tartozik, nevezetesen a külső létezéshez, amely a művészetben csak arra jogosult, hogy a *szellemnek*, az individualitásnak, az individualitás cselekményeinek és eseményeinek realitásaként egy környező világ talaján, nem pedig magáértvéve, mint a szellemitől elvált puszta külsőlegesség lépjen fel.

3. *A két mozzanat vonatkozása*

Ennélfogva a tanítás és a leírás sem tartható meg ebben az egyoldalúságban, amely a művészetet egészen megszűntetné, s azt látjuk, hogy a külső realitás a bensőleg jelentésként megragadottal, az absztrakt általános (pedig a maga konkrét megjelenésével újból viszonyba kerül.

a) A tanköltemény már említettük ebben a tekintetben. Ez nemigen boldogul külső állapotok és egyes jelenségek leírása, mitológiai és egyéb példák stb. epizódszerű elbeszélése nélkül. Ámde a szellemi általánosnak és a külsőleges egyedinek ilyen párhuzamossága révén tökéletesen kidolgozott egyesülés helyett csak egészen hozzávetőleges vonatkozás tételeződik, amely ezenfelül még csak nem is a totális tartalomra s ennek egész művészeti formájára, hanem csupán egyedi mozzanatokra és vonásokra vonatkozik.

b) Már inkább létrejön hasonló vonatkozás a leíró költészetnél, amennyiben az a maga ábrázolásait olyan érzésekkel kíséri, amelyeket a falusi természet megpillantása, a napszakok, az év természeti szakaszainak váltakozása, egy erdőborította domb, egy tó vagy zúgó patak, a temető, egy kies fekvésű falu, egy csendes, meghitt kunyhó stb. felkelthet. Miként a tankölteményben, a leíró költészetben is felléphetnek megelevenítő staffázsként epizódok, kiváltkép pedig megható érzéseknek, például az édes mélabúnak, vagy kis eseményeknek ábrázolása az emberi élet köréből, alárendelt körökben. De a szellemi érzésnek és a külső természeti jelenségnek ez az összefüggése még itt is lehet egészen külsőleges. A természeti hely ugyanis önmagáértvéve önálló meglévőként feltételezett; az ember megjelenik ugyan benne, s ezt vagy azt érzi, de a külső alak és a benső érzés a holdvilág, az erdők, a völgyek, tájak stb. révén egymás számára külsőlegesek maradnak. Ekkor a természetnek nem magyarázója, átszellemesítője vagyok, hanem ebből az alkalomból csak felindult bensőmnek s az előttem lévő tárgyaknak egészen meghatározatlan harmóniáját érzem. Különösen nálunk, németeknél, a legkedveltebb forma ez; természetleírások és mellettük az, ami az ilyen természeti jeleneteknél valakinek szép érzések s áradozások formájában eszébe juthat. Ez olyan közös országút, amelyet mindenki megjárhat. Klopstock több ódája is ezt a hangot ütötte meg.

c) Ha ennélfogva *harmadszor* a két mozzanat feltételezett szétválásában mélyebb vonatkozás után kutatunk, úgy ezt a régi *epigrammában* találhatjuk meg.

α) Az epigramma eredeti lényegét már a neve kifejezi: *felirat.* Mindenesetre még itt is egy tárgy áll az egyik oldalon, a másik oldalon pedig róla mondanak valamit; de a legrégibb epigrammákban, amelyekből már Hérodotos megőrzött néhányat, nem egy objektumnak valamilyen érzés kíséretében történő leírását kapjuk, hanem magát a dolgot kettős módon; először a külső exisztenciát s azután annak jelentését és magyarázatát, epigrammaként a legcsípősebb, legtalálóbb vonásokba sűrítve. Amde ezt az eredeti jelleget a görögöknél is elvesztette a későbbi epigramma, s egyre inkább afelé haladt, hogy egyes esetekről, műalkotásokról, individuumokról stb. felületesen odavetett, szellemes, okos, bájos, megkapó ötleteket örökítsen meg s jegyezzen fel, amelyek nem annyira magát a tárgyat, mint inkább szubjektív, értelmes vonatkozásokat fejeznek ki a tárgyat illetően.

β) Mármost minél kevésbbé lép fel maga a tárgy az ábrázolásnak ebben a módjában, annál tökéletlenebb lesz ezáltal. Ebben a tekintetben futólag újabb művészeti formákat említhetünk fel. Pl. Tieck novelláiban sajátos műalkotásokról vagy művészekről van szó, valamely meghatározott tárlatról, zenéről stb., s hozzá kapcsolódik azután valamilyen kis regény. Csakhogy ezeket a bizonyos festményeket, amelyeket az olvasó nem látott, a zeneműveket, amelyeket nem hallott, a költő nem tudja szemléletessé és hallhatóvá tenni, s az egész forma, még ha át is fonja az ilyen tárgyakat, ebből a szempontból fogyatékos marad. Ugyanígy nagyobb regényekben is egész művészeteket s azok legszebb alkotásait választották tulajdonképpeni tartalmul, mint például Heinse *Hildegard von Hohenthal*-jában a zenét. Ha mármost az egész műalkotás a maga lényeges tárgyát nem képes megfelelően ábrázolni, úgy az alapjellege szerint megnemfelelő formát kap.

γ) Az a *követelmény,* amely a jelzett fogyatékosságokból áll elő, egyszerűen azt jelenti, hogy a külső jelenségnek és jelentésének, a dolognak és szellemi magyarázatának éppoly kevéssé kell teljes *szétválássá* szétesnie, mint ez a legutóbb előfordult, — mint ahogyan *egyesülésük* nem maradhat szimbolikus vagy fenséges és összehasonlító kapcsolat. A valódi ábrázolást ennélfogva ott kell keresnünk, ahol a dolog a maga

külső megjelenése révén és benne adja szellemi tartalmának magyarázatát, mivel a szellemi teljesen kibontakozik a maga realitásában, s így a testi és a külső nem más, mint csupán a szelleminek s magának a bensőnek a megfelelő kifejtése.

Hogy azonban e feladat tökéletes *megvalósítását* megvizsgáljuk, búcsút kell mondanunk a *szimbolikus* művészeti formának, mivel a szimbolikus jellege éppen abban állt, hogy a jelentés lelkét mindig csak *tökéletlenül* egyesítette annak testi alakjával.

JEGYZETEK

Hegel *Esztétikai előadásainak* magyar fordítását *Georg Wilhelm Friedrich Hegel Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden, herausgegeben von Hermann Glockner: XII—XV. Bd.: Vorlesungen über die Aesthetik* nyomán végeztem, amely a Gustav Hotho által publikált eredeti kiadáson alapul. Az első kötet elején lévő, Hothotól származó előszó, amely az *Esztétikai előadások* könyvalakban történt megjelenésének körülményeiről tudósít, elmaradt, minthogy az olvasó e kötet előszavában megtalálja a leglényegesebb tudnivalókat a Hotho-féle kiadás szempontjait illetően. (XVI—XVII. l.)

Fordításomnál felhasználtam az Esztétika Lasson-féle új kiadását, valamint ennek a német megszállás éveiben név nélkül megjelent francia fordítását. Nagy segítségemre volt a hegeli mű B. G. Szolpner által készített orosz fordítása (Moszkva 1938), valamint az orosz kiadás jegyzetanyaga. — Itt kell megemlítenem, hogy „A szimbolikus művészeti forma" című szakasz fordításában felhasználtam Pánczél Barna eredeti (kéziratban lévő) fordításának megoldásait is. — Nagy segítségemre volt az a körülmény, hogy Hegel Enciklopédiájának fordításában (Akadémiai Kiadó 1950) Szemere Samu megteremtette már a legfontosabb hegeli műszavak magyar megfelelőjét (l. összefoglalóan az Enciklopédia fordítói utószavában), amelyet természetesen felhasználtam.

Köszönetet mondok Devecseri Gábornak, aki most készülő Ilias-fordítását rendelkezésemre bocsátotta.

Végül: az idegen szavak és kifejezések jegyzékénél felhasználtam a Szikra kiadásában megjelent Idegen szavak szótárát.

Budapest, 1952. január 1.

Zoltai Dénes

AGOSTON (354—430) az egyik legjellentősebb latin egyházatya. Hatása a teológiában nemcsak a katolikus misztikára erős, hanem a reformációra, személy szerint Lutherre is. — 302.

AISKHYLOS (i. e. 525—456) nagy görög tragédiaíró; az attikai tragédia „atyja". Főbb művei: *A leláncolt Prometheus, Perzsák, Heten Thébai ellen* és az *Oresteia* trilógia. — 280, 283.

AISOPOS (i. e. 600 körül) legendás görög meseköltő, aki a hagyomány szerint rabszolgasorból küzdötte fel magát. Meséi jónészt praktikus életbölcsességek, állatmesék köntösében. — 391 s köv., 402.

ANGELUS SILESIUS (1624—1677) vallódi nevén Johannes Scheffler, a német misztika jelentős lírai képviselője. — 378.

ARIOSTO, Lodovico (1474—1533) az egyik legnagyobb olasz költő. *Őrjöngő Lóránt-ja* (Orlando furioso) a világirodalom egyik legnagyszerűbb eposza, amely a középkori lovagromantika belső felbomlását teszi irónikus ábrázolásának középpontjába. Művét Hippolit d'Este bíborosnak ajánlta, akinek udvarnoka volt. — 285.

ARISTOTELÉS (i. e. 384—322) görög filozófus, a „legegyetemesebb koponya" a görög gondolkodók között, aki „már megvizsgálta a dialektikus gondolkodás leglényegesebb formáit" (Engels). Működése az emberi tudásnak úgyszólván minden területén, így a művészetelmélet terén is korszakalkotó. A középkor meghamisította Aristotelést, „a papság megölte Aristotelésben azt, ami eleven és azt tette örökkévalóvá, ami halott" (Lenin). Az újkor nagy gondolkodói a meghamisított Aristotelés-szel mindig szembeállítják az igazi Aristotelést. Filozófiájának alapvonása bizonyos ingadozás idealizmus és materializmus között. Egyfelől találóan bírálja a platóni objektív idealizmus merev dualizmusát, amely „feleslegesen megkettőzi a világot", másrészt a cél-fogalom idealista felfogása következtében nem tud megszabadulni az isten-fogalomtól, mint a világot célszerűen megalkotó és mozgató túlvilági lény fogalmától. Filozófiája, amelyet végső soron a rabszolgatartók osztályérdeke határoz meg, a tudományosságra való minden igénye mellett történelmi értelemben korlátolt maradt. — Főbb művei: *Fizika, Metafizika, Politika, Etika, Poetika*. — 16, 216, 409, 414.

ARISTOPHANÉS (i. e. 450 körül — 385) nagy görög vígjátékíró; a politikai komédia megteremtője és kiváló mestere. Főbb alkotásai: *Felhők, Darazsak, Lysistrate*. — 394.

AROUET, l. Voltaire.

BASEDOW, Johann Bernhard (1724—1790) német felvilágosult pedagógus, Rousseau és Locke követője. Az oktatás formalizmusának, elvontságának, mesterkéltségének éles bírálója. — 302.

BATTEUX, Charles (1713—1780) francia irodalmár. Felfogása szerint valamennyi művészet közös célja, hogy a *belle nature*-t, a szép természetet utánozza; a szép és a közönséges szétválasztásában pedig az ízlés szava dönt. Főbb művei: *Les beaux arts réduits a un même principe* (A szépművészetek egy elvre visszavetve), 1746. *Cours de belles lettres* (Tanfolyam a szépirodalomról) 1747. — 17.

BAUMGARTEN, Gottlieb (1714—1762) német filozófus, Wolff tanítványa, az első Esztétika szerzője (*Aesthetica* 1750—1758). — A Leibniz—Wolff féle felfogás szerint az esztétikai megismerés, mint érzéki megismerés, csupán alsóbb fokozata a logikainak; Baumgarten viszont már úgy definiálja a szépet, mint „perfectio phaenomenon"-t, a jelenségnek mint olyannak a tökéletességét, vagy mint „perfectio cognitionis sensitivae"-t, az érzékiség színvonalán elérhető legtökéletesebb megismerést. Ezzel jelentős kísérletet tesz az esztétikai megismerés sajátszerűségének kidolgozására. Vizsgálódásai azonban mindvégig megmaradtak absztrakt általánosságukban, s a konkrét művészeti jelenségekre vonatkozóan nem jártak semmi érdemleges eredménnyel. — 3.

BOCCACCIO, *Giovanni* (1313—1375) olasz író, a klasszikus novella nagyszerű mestere. Műveiből a feltörő polgárság életörömé árad. Főműve, a *Dekameron*, keretes novellagyűjtemény. Itt szerepel többek között a Hegel által említett három gyűrűről szóló példázat, amelyet Lessing a felvilágosodás szellemének megfelelően kiszélesítve — a *Bölcs Náthán* történetének tematikus alapjává tett. — 398.

BODMER, Johann Jakob (1698—1783) és *BREITINGER*, Johann Jakob (1701—1774) svájci írók; Gottschedde1 szemben, aki a francia klasszikus drámát akarta meghonosítani Németországban, az angol irodalmat, elsősorban Miltont tartották mintaszerűnek. Gottsched ellaposított „racionalizmusával" szemben hangsúlyozták a „csodás elem" fontosságát, — úgy látták azonban, hogy ez az állatmesében valósul meg a legtisztábban. — 279, 395.

BRUCE, James (1730—1794) angol kutató, aki beutazta egész Észak-Afrikát, kiváltkép Abesszíniát. Műve: *Travels to discover the sources of the Nile* (A Nílus forrásainak fölfedezése céljából tett utazások). — 43.

CALDERON (1600—1681) spanyol drámaíró és költő. Legjobb műveiben túlemelkedik vallásosan korlátolt világnézetén és világirodalmilag is maradandóat alkot. Főbb művei: *A zalameai bíró, Saját becsületének orvosa, Az élet: álom;* Hegel idézi a *La devocion de la cruz* (Hódolat a keresztfa előtt) c. művét is. — 279, 411, 413, 418, 420.

CAMOES, Luiz (1524—1580) a legkiválóbb portugál költő. Szonettjei, elégiái, kanzonéi mellett leghíresebb alkotása a *Luziáda* c. eposz. Hegel is erre a műre utal. — 278.

CATO, Marcus Porcius (i. e. 234—149) római republikánus politikus, akit a megingathatatlan római jellem példaképeként tekintettek. — 68.

CERVANTES, Miguell de Saavedra (1547—1616) spanyol regényíró, a *Don Quichotte* szerzője. Marx — Lafargue feljegyzései szerint — így

jellemezte ezt a regényt: „Don Quichotte az ő (t. i. Marx) szemében a pusztuló lovagvilág hőskölteménye, amelynek ereklyéi az éppen keletkező burzsoá társadalomban nevetséges és őrült színben tűntek fel." — 200.

CLAUDIUS, Matthias (1740—1815) német költő, népszerű érzelmes lírai versek írója. A pietista kispolgárság világnézetét tükrözi a *Wandsbecker Boten* (Wandbecki Hírnök) c. folyóirata. — 239.

CREUZER, Friedrich (1771—1858) német klasszika-filológus. Az ókori görög mitológia kutatásában következetesen érvényesíti a romantika reakciós irracionalizmusát. — 318 s köv., 410.

CUVIER, Georges (1769—1832) francia természettudós; az összehasonlító anatómiai tudománnyá válásában nagy érdemei vannak. A paleontológia, a Föld őstörténetével foglalkozó tudomány egyik megteremtője. Engels a Cuvier által kifejtett katalizma-elméletet így jellemzi: „Cuvier elmélete a Földön végbement forradalmakról szólamaiban forradalmi, lényegében reakciós volt. Az egyszeri teremtés helyére egész sor megismételt teremtő aktust állított, a csodát a természet lényeges emelttyűjévé tette." (Bevezetés *A természet dialektikájához*.) — 131 s köv.

DÁVID (az i. e. XI. sz.-ban.) Izrael királya. Neki tulajdonították a zsidó nép vallásos énekeit, a *Zsoltárokat*. — 284.

DANTE, Alighieri (1265—1321) olasz költő, a világirodalom egyik legnagyobb alakja. Engels így jellemzi világirodalmi jelentőségét: „A feudális középkor befejezését, a modern kapitalista korszak hajnalát hatalmas alak jelzi: az olasz Dante, aki a középkor utolsó és egyben az újkor első költője volt." — Hegel többek között Dante első ismert művére utal, *Az új élet* (Vita Nouva) c. költői önéletrajzra, amelyben Dante Beatrice iránt fellobbant eszményi gyermekszerelmét énekli meg. — Az Ugolino-jelenet Dante főművében, az *Isteni Színjátékban* (Divina Commedia) szerepel. — 264, 320, 408 s köv., 410.

DELILLE, Jacques (1738—1813) francia költő, Vergilius Georgicon-jának fordítója. Hegel két leíró és tanító költeményét említi; ezek minden formai ügyességük ellenére már korukban is meglehetősen érdektelen és értéktelen művek voltak. — 431.

DEMOSTHENÉS (i. e. 384—322) a legnagyobb görög szónok. Az athéni demokraták pártjának egyik vezetője a makedón előnyomulás elleni küzdelemben. A makedónok győzelme után öngyilkosságot követett el. Legnevezetesebb művei Fülöp makedón király elleni, fenkölt hazafias pátosszal átfűtött beszédei, a „filippikák". — 414

DENNER, Balthasar (1685—1749) német arcképfestő. Műveit az aprólékos kidolgozás, ugyanakkor a tipizálásnak úgyszólván teljes hiánya jellemzi. A maga korában a művészi tökéletesség mintaképének tartották; valójában a felület ábrázolásánál megrekedő formaművész. — 169.

DÜRER, Albrecht. (1471—1528). Magyarországi születésű német festő és grafikus-művész. Nürnbergben dolgozott. Művészete összekötőkapcsot jelent az itáliai és a németalföldi művészet között. Mai értelemben vett természethű festői módszer egyik első mestere. Vallásos tárgyú képeket, arcképeket festett, de nagyszámú realista metszetsorozataival ért el egyetemes hatást. Művészetelméleti munkásságot is folytatott, az emberi

test arányaival a perspektíva kérdéseivel és városerődítési problémákkal foglalkozott. Művészete és elméleti munkássága szervesen beletartozik a XVI. szd. haladó művészeinek a természet törvényeinek megismerésére irányuló tudományos törekvésébe. — 299.

DÜSSELDORFI ISKOLA. A XIX. sz.-i német festészet fejlődésében igen fontos művészeti központ. Az akadémia vezetői, Peter von Cornelius (1819—25-ig) és Wilhelm Schadow (1926-tól) az ú. n. „nazarénus" (misztikus, vallásos irány, a Rafael előtti vallásos festészetet tartották követendőnek) festőirányhoz tartoztak. Főként az utóbbinak volt igen nagy hatása az erősen irodalmi alapokon álló düsseldorfi történeti festőkre. Az iskola később a romantikus és naturalisztikus törekvések melegágya.

DYCK, Anthonis van (1599—1641) flamand festő. Rubens, akinek tanítványa és műhelytársa volt, nagyon hatott rá. Vallásos és mitológiai képeket festett, de portréi teszik elsősorban nagy művésszé. Portréit igen nagy típus-ábrázoló készséggel és kiváló festői eszközökkel alkotta meg. — 173.

EPIKUROS (i. e. 342—270) görög materialista filozófus; Demokritos atomelméletének továbbfejlesztője. Etikája a fájdalom hiányában felfelhető boldogságot állítja fejtegetéseinek középpontjába. — Lucretius tanköltemény formájában foglalta össze Epikuros filozófiájának alapelveit. — 431.

D'ESTE — l. Ariosto.

EURIPIDÉS (i. e. 480—406) nagy görög tragédiaíró. A szofisták hatása alatt állt; realista módon ábrázolta a korabeli athéni társadalom életét. Legfontosabb darabjai: *Médeia, Hippolytos, Heraklés*, a két *Iphigenia, Bacchánsnők*. — 209, 232.

FAURIEL, Claude (1772—1844) francia irodalomtörténész; népdalgyűjtéssel is foglalkozott. Hegel újgörög dalgyűjteményére utal. — 290.

FICHTE, Johann Gottlieb (1762—1814) a német idealista filozófia Kant után következő kiemelkedő egyénisége. Lenin a „szubjektív idealizmus klasszikus képviselőjének" nevezi. Fichte szerint „a dolog nem létezhetik tudatunktól függetlenül, az ember mindig hozzágondolja sajátmagát, mint értelmet, amely a dolgot megismerni törekszik" (Lenin). Fichte, noha Kantból indult ki, elvetette a magánvalót, mert a következetes szubjektív idealizmussal ez nem fér össze. Lenin így foglalja össze ezt a kérdést: „Még határozottabban bírálja Kantot Fichte, a szubjektív idealista, aki azt mondja, hogy a kanti Én-ünktől független magánvaló feltételezése — realizmus s hogy Kant ‚nem' tesz ‚világos' különbséget a ‚realizmus' és ‚idealizmus' között. Fichte Kantnál és a kantistáknál kirívó következetlenséget lát abban, hogy elismerik a magánvalót, mint az ‚objektív valóság alapját'." — 64 s. köv.

FIRDUSZI (935 körül—1020) perzsa költő, számos eposz szerzője. Elbeszélő költeményeinek témáit jórészt a Koránból meríti. Legismertebb műve a Sah-Nameh. — 190, 411.

GERSTENBERG, Heinrich Wilhelm von (1737—1823) német drámaíró; sokat tett Shakespeare népszerűsítéséért Németországban. *Ugolino* c. drámája (1768) a Sturm und Drang-korszak jellegzetes alkotása; Dante *Isteni színjáték*ának ismert jelenetét dolgozza fel benne. — 264.

GESSNER, Salomon (1730—1788) német költő és festő; *Idilljei*nek (1756) szentimentális pásztorvilága igen népszerű volt. A gessneri idill egészében véve inkább meghamisítása, mintsem követése a rousseau-i polgári forradalmi humanizmusnak. — 194, 264.

GLUCK, Christoph Willibald (1714—1787) a klasszikus opera nagy reformátora. Bírálja az olasz opera tisztán zenei stilizálását, s az opera elé azt a feladatot tűzi, hogy zenedrámává váljék. A tragikus nagyságot, a zenedráma pátoszát elsősorban az antik drámából meríti. Főbb operái: *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767), *Iphigénie en Aulide* (Iphigénia Auliszban) (1774), *Iphigénie en Tauride* (Iphigénie Tauriszban) (1779). — 209.

GOETHE, Johann Wolfgang (1749—1832) a legnagyobb német költő, — 20, 22, 29, 61 s köv., 133, 144 s köv., 195, 198 s köv:, 207, 232 s. köv., 235, 239, 266 s köv., 275 s köv., 280, 286, 288, 289 s köv., 294, 295, 298, 301 s köv., 303, 377 s köv., 396, 399 s köv., 414, 415.

GOYEN, Jan van der (1596—1656). Holland festő. A haladó, realista polgári holland festészet egyik legnagyobb tájfestője. Hazája jellegzetes tájait, a tengerpartot, napfényes, párás mezőket festette. Művészete forradalmi változást jelent az akadémiai sablonos tájképfestészettel szemben. — 217.

HAFIZ (1318—1389) perzsa misztikus költő. — 376, 416 s köv.

HAMMER-PURGSTALL, Joseph von (1774—1856) orientalista, a keleti költészet ismert fordítója és kutatója volt. — 377.

HARTMANN VON DER AUE (1165?—1210?) középfélnémet költő. Chrestien de Troyes francia költő nyomán német nyelvre átdolgozta az Artus-mondát. *A szegény Henrik* című elbeszélő költemény szerzője. — 224 s köv.

HEINSE, Johann Jakob Wilhelm (1749—1803) német regényíró; híres műve, az *Ardinghello vagy a boldog szigetek* (1787) a szabadszerelmen és a klasszikus szépségen alapuló utopisztikus-eszményi anarchiát hirdet. *Hildegard von Hohenthal* c. regényét (1795) zenei kérdések fejtegetése szövi át. — 433.

HERDER, Johann Gottfried (1744—1803) német író és kritikus, a német felvilágosodás jelentős képviselője. A filozófia és az esztétika történetében különleges helyet biztosít számára, hogy komoly kísérletet tett az emberi nem történeti fejlődésének átfogó, dialektikus kidolgozására. Jelentősek a nyelv, a költészet, a vallás keletkezésére vonatkozó, a dialektikus felfogásmód megsejtéséről tanúskodó fejtegetései. Így foglalkozik a népköltészet és a legnagyobb művészeti jelenségek (Homeros, Shakespeare) összefüggésével is. Főműve: *Eszmék az emberiség történetéhez.* (Ideen zur Geschichte der Menschheit, 1784—1791.) — 274.

HÉRODOTOS (i. e. 484 körül—425 körül) a görög történetírás „atyja". — 360, 362, 365, 366, 398, 433.

HÉSIODOS (i. e. VII. sz.) görög epikus költő. Két főműve, amely fennmaradt: *Munkák és napok*, *Theogonia*. Az előbbi erkölcsi buzdítás a munkára és a földművelésre, az utóbbi genealogikus eposz, amely az istenek származástörténetét meséli el. Hésiodos a boiotiai parasztság költője volt, s élesen bírálta a nemesi osztályt. — 105, 353, 401, 431.

HEYNE, Christian Gottlob (1729—1812) kiváló német klasszikafilológus; a klasszika-filológia egyik úttörője. — 320.

HIRT, Aloys (1759—1836) német régész és művészettörténész, Schillernek *Die Horen* című folyóiratába írott tanulmányai élesen polemizálnak a szépség winckelmanni felfogásával. Hirt a szépség alapjául a karakterisztikus (absztrakt) elvét teszi meg. A karaktersztikum elve megköveteli az individuális jegyekben történő feltétlen kifejezettséget. — 18 s köv.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1776—1822) német novellaíró, a német romantika egyik legnagyobb alakja. Műveinek kísérteties atmoszférája, torz démonisága csak formájában érintkezik a romantikával; Hoffmann lényegében kritikai realista; a fantasztikum nála csak m[illegible] jelenési formája a kapitalizmus kezdeteibe átfejlődő „német nyomorúság" kísérteties újszerűségének. Főművei: *Fantáziák Callot modorában* (Phantasienstücke in Callots Manier, 1814), *Az ördög bájitala* (Elixiere des Teufels, 1815), *Kater Murr* (1820). — 226, 247.

HOGARTH, William (1697—1764) kitűnő angol realista festő és rajzoló, aki mesteri szatírával ábrázolta kora erkölcseit. — Elméleti téren is jelentőset alkotott. Hegel *A szép elemzése* (Analysis of beauty) című művében szereplő általánosan ismeretessé vált tételére utal. Itt Hogarth hat okot állapít meg a szépség létrejöttének megmagyarázására. A két legjelentősebb ezek között az, hogy a szép jelenségek létrejöttében döntő szerepet játszik egyfelől a részeket a tárgy rendeltetésének megfelelően összefűző *arány*, másfelől a *változatosság*. Innen származik a hullámvonal és a kígyóvonal nagyrabecsülése: egyik a szépség, másik a báj vonala. 143.

HOME, Henry, lord Kaimes (1696—1782) skót bíró, polihisztor; a filozófus David Hume bátyja. Esztétikai műve, az *Elements of oriticism* (A kritikizmus elemei, 1762) a művészeti ízlés alaptörvényeinek kiderítésére törekszik, s ezeket a törvényeket a képzetek rendjében, egymásutániságában, váltakozásuk szabályosságában véli megtalálni. A művészet feladata Home felfogása szerint a helyes ízlés kialakítása, amely elvon az érzékiség, a szenvedély nyers mértéknélküliségétől, s fogékonnyá tesz az erkölcsi nemesség iránt. — 17.

HOMEROS (vsz. i. e. IX. század) a legendás görög epikus, az *Ilias* és az *Odysseia* szerzője. „A barbárság felső fokának legvirágzóbb szakaszát írják le a homerosi költemények, különösen az Ilias" — mondja Engels; Marx így ír a görög eposz hervadhatatlan művészi szépségéről: „Miért ne volna az emberiség történelmi gyermekkorának, melyben a legszebben bontakozott ki, mint soha vissza nem térő fejlődési foknak, el nem múló varázsa?... Normális gyermekek a görögök voltak. Művészetük varázsa nem áll ellentétben a fejletlen társadalmi fokkal, amelyen létrejött. Sokkal inkább annak eredménye, és elválaszthatatlanul azzal függ össze, hogy a kezdetleges társadalmi feltételek, amelyek között létrejött és egyedül jöhetett létre, soha vissza nem térhetnek." (Marx—Engels: Művészetről-irodalomról Szikra, 1950. 28. l.) — 29, 105, 163, 170, 177, 222, 227, 231 s köv., 241 s köv., 258, 266, 269, 278, 279, 303, 401, 406, 414, 422 s köv.

HORATIUS (i. e. 65—8) a legnagyobb római lírikus. Művei: epodusok (éleshangú gúnyversek), szatirák, ódák, levelek. Az esztétika története szempontjából különösen fontos a levelek II. könyvének utolsó darabja: *A költészetről* (Ars poetica). — 17, 51, 298.

JACOBI, Friedrich Heinrich (1743—1819), német filozófus és regényíró, a német felvilágosodás ideiglenes útitársa. A mechanikus materializmus és általában a fogalmi gondolkodás elleni éles harca nem a dialektikához, hanem a misztika mocsarába vezette. A filozófiai reakció előfutára. A „közvetlen tudás" fideista ismeretelméletét Hegel az Enciklopédiában bírálta. Híres művében *(Briefe über Spinoza* — Levelek Spinozáról 1785) felderíti Lessing spinozizmusát. Regényeit (*Allwill* 1775 *Woldemar* 1777) a „szív szükségleteinek" rousseaui hangoztatása, a wertheri szépletkűség beteges tobzódása jellemzi, — a példaképek: Rousseau és a fiatal Goethe, lényegében forradalmi humanista világnézeti tartalma nélkül. Ami a *Werther*-ben a személyiség mindenoldalú kibontakozódásának problémája, az a *Woldemar*-ban egy lány szerelme vagy barátsága közti választás mesterkélt kérdésévé sekélyesedik; ami ott lázadás, itt a fennálló viszonyokba való belenyugvás, visszavonulás a szépletkűség belső „finomságaiba". — 245.

JEAN PAUL (1763—1825) Jean Paul Friedrich Richter írói álneve. Német regényíró. A regényeit ászövő humor nem a romantikus irónia egyik fajtája, hanem plebejusi világnézetéből szervesen kinövő ábrázolási forma. Ennek a szubjektíve haladó világnézeten alapuló ábrázolásmódnak kispolgári korlátait bizonyítja szubjektivisztikus, ötletszerű volta, amely Jean Paulnál megakadályozta a nagy kritikai realizmus létrejöttét. — 300 s köv., 414.

KANT, Immanuel (1724—1804) német filozófus. Filozófiájának alapvető vonását Lenin úgy jellemzi, mint ingadozást, kompromisszum keresését a materializmus és az idealizmus között. Főműve, *A tiszta ész kritikája* (1781) az emberi megismerés, a „tiszta" ész minden tapasztalatot megelőző, apriori elveit kutatja s végül agnosztikus következtetést von le: megismerésünk csupán a jelenségvilágra korlátozódik, s a magánvaló, a lényegiség világa a megismerés számára megközelíthetetlen. — *A gyakorlati ész kritikája* (1788) az emberi gyakorlatot irányító „tiszta" akarat apriori elveit igyekszik felderíteni, s azt állítja, hogy az akaratban megnyilvánuló, Kant szerint tiszta erkölcsi, morális aktus az embert közvetlenül egybekapcsolja a magánvaló, a szabadság világával, — de csak a jelenségvilágban, a szükségszerűség világában megrekedő érzékiség teljes kikapcsolása esetén. — Az *ítélőerő kritikája* (1790) arra a feladatra vállalkozik, hogy kimutassa: az esztétikai (és az úgynevezett teleológiai ítélőerő, amelynek segítségével a különöst az általános alá foglaljuk, megszünteti a jelenségvilág és a magánvaló világa, a szükségszerűség és szabadság, elmélet és gyakorlat világának ezt az ellentétét. A klasszikus német filozófia történetében ez a kísérlet igen jelentős szerepet töltött be és a Kantot követő filozófusok, Fichte kivételével ebből a gondolatból indultak ki, — annak ellenére, hogy a kérdés kanti megoldása szubjektív idealista jellegű, s kiválóképp alkalmas volt arra, hogy a polgári dekadencia formalista, realizmusellenes esztétikája számos gondolatot innen kölcsönözzön. — 44, 57 s köv., 111, 369 s köv,

KLEIST, Heinrich von (1777—1811), a német romantika legtehetségesebb költője, aki „az óporoszságot a maga brutalitásában és otrombaságában a költészet szférájába emelte" (Mehring), a porosz junkerreakció dicsőítője. Hellyenként, így *Az eltört korsó* (Der zerbrochene Krug) c drámájában a realizmusnak sikerült benne legyőznie a reakciós romantikust. — 247.

KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb (1724—1803) a német felvilágosodás korának nagy költője. *Messiás* című vallásos eposzának hatalmas sikere volt, bár csakhamar elavult. Kiváló ódáival kezdődik az új polgári líra. Verseit a kisfejedelmi önkényuralom, a porosz katonaállam elleni harc hevíti át. — 279, 416, 432.

KOTZEBUE, August von (1761—1819) német színműíró. Nagyszámú érzelgős, ponyvaízű színdarabja a maga korában igen nagy népszerűségnek örvendett. Egy diák lőtte agyon, mint a Szent Szövetség titkos ügynökét. — 273, 293.

LAFONTAINE, August Heinrich (1758—1831) német regényíró; több mint százötven regényéből a jelentősebbek a „művelt világ" romlottságát s a falusi életbe való visszavonultság eszményét tükrözik. Lafontaine ábrázolásmódjára „egyfelől lapos szatíra, másfelől síránkozó erkölcsprédikáció" jellemző. (Hettner). — Jellemző műve: *A különc* (Der Sonderling, 1793.) Hegel itt *Quinktius Heimeran von Flamming élete* című regényére utal. — 237.

LESSING, Gotthold Ephraim (1729—1781) német író és kritikus, a német felvilágosodás kimagasló alakja, a polgári forradalom következetes előharcosa. Drámáiban *(Bölcs Náthán, Emilia Galotti, Minna von Barnhelm* stb.), a német „felvilágosult abszolutizmus" züllöttségét és kultúrálatlanságát leplezi le; küzd a nemzeti egységért a reakció ellen. — Dramaturgiája (Hamburgische Dramaturgie, 1767—1769) a polgári drámа kiváló elméleti megalapozása, amely a francia *tragédie classique* által félreértett Aristotelésszel szembeállítja az igazi aristotelesi tragédiaelméletet és rámutat a drámai forma történelmileg szükségszerű koronkénti módosulására is. Fontos kritikai műve: *Levelek a legújabb irodalomról* (Briefe die neueste Literatur betreffend) és a *Laokoon* (1766). — 396, 398.

LONGINOS (210—273) görög rhétor Athénben, majd Zenóbia palmyrai királynő meghívott tanácsadója. Kétséges, hogy a neki tulajdonított, a fenségesről szóló tanulmánynak valóban ő a szerzője. — 17, 380.

LUCRETIUS (i. e. 98—55 körül) római költő. Tanköltemények címe: *A dolgok természetéről* (De rerum natura), — ebben a műben Epikuros filozófiájának nagyhatású, művészi formába öntött kifejezését kapjuk. — 431.

LUTHER, Martin (1483—1546), reformátor, a protestanizmus megalapítója, a római egyház és a papság éles bírálója. Ideológiailag előkészítette, majd elárulta a nagy német parasztháborút. „A lutheri reformáció egy új hitvallást hívott létre, mégpedig olyat, amilyenre az abszolút monarchiának éppen szüksége volt." (Engels.) — 302, 315.

MARMONTEL, Jean François (1723—1799) francia író; korában rendkívüli népszerűségnek örvendtek *Contes moraux-i* (Erkölcsi mesék, 1761). Az Enciklopédiába ő írta az irodalmi cikkek egy részét. — 291.

MENGS, Anton Raphael (1728—1779) német festő és esztétikus, drezdai, majd madridi udvari festő; Winckelmann barátja és elveinek követője. Klasszicista művész. Korában igen ünnepelt volt a római Villa Albani-ban lévő „Apolló és a múzsák" c. mennyezetfestménye — Hegel is erre utal. Elméleti műveiben a klasszicizmus elveivel foglalkozik, de

észreveszi a spanyol művészet haladó voltát is. Főművét, mely nagy hatással volt a klasszicizmus elméleti megalapozására Németországban, Ruby Miroszláv fordította magyarra: „Gondolatok a szépről és ízlésről a festészetben" (1895) címmel. — 20. 299.

MENDELSSOHN, Moses (1729—1786), német kispolgári felvilágosító, Lessing barátja, aki a jobbágyfelszabadítást és a zsidóemancipációt II. Frigyes despotizmusához való hozzáilleszkedéssel, igazi filiszteri provincializmussal akarta megvalósítani. Mint filozófus, a plátói idealizmus népszerűsítője és ellaposítója. Esztétikájára is jellemző a szőrszálhasogató és meddő pszichológiai elemezgetés. Főbb esztétikai munkái: *Az érzéletekről* (Über die Empfindungen), *A fenségesről és naívról* (Über das Erhabene und Naive). — 33.

MEYER, Heinrich (1760—1832) német festő és művészettörténész, Goethe barátja és munkatársa. Műve: *A képzőművészet története a görögöknél* (Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen). — 18 s köv.

MURILLO, Bartolomé Estéban (1617—1682) spanyol festő. Sokáig a legnagyobb spanyol festőnek tartották. Nagy sikerét elsősorban közérthető módon megfestett szentimentális vallásos képeinek köszönhette. Sokkal értékesebbek kis genre-képei, — Hegel is ezeket dicséri: Bolházkodó fiú (Páris, Louvre), Szőlő- és dinnye-evő fiúk (München), Parasztfiú kutyával és Gyümölcsárus lány (Leningrád) stb. Ezek a friss, üde képek fontos szerepet játszanak a festészeti realizmus fejlődésében. — 174.

NEER, Aert van der (1603—1677) holland festő. Tájképeit különösen világítási hatásokkal teszi rendkívül megkapóvá. Hegel holdvilágos tájat ábrázoló festményeire utal. — 297.

NEWTON, Isaac (1643—1727) a klasszikus fizika megalapozója. — 399.

NOVALIS (1772—1801) Friedrich Hardenberg költői álneve. Német költő; a romantika egyik legjelentősebb képviselője, aki a romantika valamennyi reakciós következtetését levonja. *Himnuszai az Éjszakához* (Hymnen an die Nacht) a klasszikus humanizmus szöges ellentétét, az irracionalizmus éjszakájának költői felmagasztalását jelentik. *Kereszténység vagy Európa* (Christentum oder Europa) című tanulmánya a feudális középkorban jelöli meg a történelem virágkorát; világnézetileg egyértelműen állást foglal a fideizmus mellett. — A romantikus regényirodalom reprezentatív alkotásának készült befejezetlenül maradt regénye, a *Heinrich von Ofterdingen*. — 163 s köv.

OSSIAN, a kelta népi eposz legendás szerzője. Az „ossziáni költemények" név alatt ismert versek vsz. a IX. sz-ban keletkeztek. 259 s köv., 420 s köv.

OVIDIUS (i. e. 43—i. u. 18 körül) a római irodalom „aranykorának" egyik legkiemelkedőbb költője. Hegel *Átváltozások* (Metamorphoses) c. művét elemzi. — 401, 420.

PETRARCA, Francesco (1304—1374) olasz humanista és költő. — Költői világhírét és értékét nemzeti nyelven írott, jórészt szonettekből álló *Canzoniere* c. versgyűjteményének köszönheti, amellyel szerelmesét, Laurát ünnepli. Szonettjei az olasz verskultúra páratlanul magas fokán állanak. — 280.

PFEFFEL, Gottlieb Konrad (1736—1809) német író; főleg tanmeséi váltak ismertté. — 395.

PHAEDRUS (i. u. I. sz. első fele) görög származású római mesekölto, Augustus császár szabadonbocsátott rabszolgája. Az aisoposi hagyományt folytató állatmeséiben burkolt formában éles kritikát mondott az uralkodóosztály felett. — 393.

PHEIDIAS (i. e. V. sz.) az ókor leghíresebb szobrásza, Perikles kortársa és barátja. Legnagyobb művei: az olympiai Zeus-szobor és az athéni Athéne-szobor. — 177.

PIGALLE, Jean Baptiste (1714—1785) francia szobrász. Sokoldalú mester, több iránnyal próbálkozik, de főként a klasszicizáló irány képviselője. Főművére, a „Sarut kötő Mercur" szoborra a test kiváló megmintázása jellemző (1744). Winckelmann és nyomában Hegel kimutatják, hogy Pigalle klasszicizmusa formális jellegű, távol áll az antik eszmény igazi megértésétől. — 206.

PINDAROS (i. e. 518—446) a legnagyobb görög ódaköltő. Költeményeiben a versenyjátékok győzteseit ünnepelte. — 207, 272, 279, 292.

PLATON (i. e. 429—347) görög idealista filozófus. Filozófiájának középpontja az úgynevezett idea-tan. Eszerint a valóságban meglévő tárgyak csak akkor és csak annyiban léteznek, amikor és amennyiben egy fantasztikus eszmei túlvilág ideáiból részesednek. A valódi világ Platon szerint az ideák világa, s az a világ, amelyet a „közönséges" gondolkodás valóságnak vél, csupán az ideák világának másolata. Mivel a művészet a „közönséges" valóságot utánozza, csupán a „másolat másolata," értéktelen és veszedelmes luxus, amit éppen ezért az ideális államból számüzni kell. — Platon objektív idealizmusa a rabszolgatartó osztály érdekeit képviselő ideológia. Metafizikus dualizmusát kiegészíti ismeretelméleti arisztokratizmusa, amely az „igazi" megismerést, az ideák világának megismerését a kiváltságos filozófusok szűk kasztja számára akarja fenntartani; — az ideális állam vezetői pedig éppen ezek a filozófusok. Utópiája reakciós utópia, amely a dolgozó osztályok kizsákmányolt voltát nem akarja megszüntetni, hanem „túlvilági" érvekkel örökkévalóvá kívánja tenni. — 22 s köv., 105, 147, 157, 414.

RAFAEL, Raffaello di Giovanni Santi (1488—1520) olasz festő és építész. Az olasz renaissance fejlődés eredményeit összefoglaló nagy mesterek közé tartozik. Madonna-képeket, arcképeket és nagy monumentális falfestményeket festett, elsősorban Rómában. Hegel Madonna-kompozíciókkal foglalkozik. Ezek azért olyan jelentősek, mert összefoglalják az egész renaissance-on végighúzódó törekvést: világi tartalmat adni az addig misztikus, vallásos témáknak. — 160, 174, 285, 303.

REINEKE FUCHS — Csalavér Róka — középkori állatmonda. Klasszikus feldolgozása Goethetől származik.

REMBRANDT, Harmensz van Rijn (1606—1669) a legnagyobb holland festő. Fiatal korában a felfelé törő hollandiai polgárság ünnepelt festője. Később észreveszi a polgári jólét mögött meghúzódó szörnyű nyomor, és legszebb művein, bibliatargyú képein és grafikáiban is a szegények, a kizsákmányoltak életét, szenvedéseit jeleníttette meg tragikus pátosszal. Hegel által említett „Éjjeli őrjárat" c. képét — mely forradalmian újat jelentett a korabeli csoportképek terén — 1642-ben festette. — 173.

RÜCKERT, Friedrich (1788—1866), német lírikus; keleti költők fordítója. — 375.

RUMOHR, Karl Friedrich (1785—1843), német esztétikai és művészettörténeti író; a klasszicizmus híve a képzőművészetben. Főműve: *Olasz kutatások* (Italienische Forschungen 1827—1831). — 109 s köv., 165, 172, 175 s köv. 298 s köv.,

SACHS, Hans (1494—1576), nürnbergi cipész és költő, a leghíresebb mesterdalnok. — 270 s. köv.

SCHADOW, Johann Gottfried (1764—1850) porosz udvari szobrász, Klasszicista irány követője, de túl tudott emelkedni az üres akadémizmuson. Jelentős műve Nagy Frigyes emlékszobra Stettinben (1793), Lujza trónörökösnő és nővére kettős szobra (Berlin). — 206.

SCHLEGEL, August Wilhelm (1767—1845), német kritikus, költő és műfordító; a romantika jelentős képviselője. — 63 s köv., 352,

SCHLEGEL, Friedrich (1772—1829), német kritikus és költő, a reakciós romantika elméleti megalapozója. Eredetileg a polgári élet prózája, a filisztersség ellen indított harca individualista lázongássá züllik. A híres romantikus irónia ezt a szubjektivista, szélsőséges individualizmust tükrözi. — A Schlegel-fivérek világnézeti fejlődése belsőleg következetesen vezetett a reakciós középkor kultuszhoz, a Szent Szövetség rendszerének nyílt támogatásához, és a valláson obskurantizmus előtti behódoláshoz. — Friedrich Schlegel kritikai cikkei és tanulmányai mellett jelentős alkotása *Lucinde* c. regénye. — 63 s köv, 274, 301, 320, 407,

SCHILLER, Friedrich (1759—1805) német költő és drámaíró, Goethe mellett a német klasszikus irodalom legjelentősebb képviselője. — Az esztétikus Schiller jelentősége abban áll, hogy művészeti tapasztalatainak elméleti általánosításával megtette a döntő lépést a kanti esztétika formalizmusának felszámolása útján az objektív idealista esztétika felé. Felismeri, hogy a kapitalista munkamegosztás gátat állít az emberi személyiség mindenoldalú, szabad és teljes kibontakozódása elé, s a művészi „játékösztönben" véli megtalálni az alkalmas eszközt a polgári társadalom emberellenes tendenciái elleni harchoz. Innen következik az úgynevezett „esztétikai nevelés" fontossága, amely Schiller elképzelése szerint megszünteti az érzékiség és a szellemiség, a munka és az élvezet szétszakadását. — Különösen jelentősek azok a schilleri írások, amelyek az antikvitáshoz viszonyítva a modern művészet lényegét kutatják. *(A naiv és szentimentális költészetről. Levelek az esztétikai nevelésről.)* — 29, 61 s köv., 161, 196, 198 s köv; 211, 237, 239, 247, 288, 295, 414, 415.

SHAKESPEARE, William (1564—1616) a világirodalom hatalmas alakja, angol drámaíró. Hegel által elemzett művei: *Lear király, Hamlet, Macbeth, IV. Henrik, II. Richárd, VIII. Henrik, Julius Caesar, Athéni Timon, Romeo és Julia.* — 194, 196, 211, 212, 226, 235, s köv., 237, 239, 243, 244, 247, 272, 278, 279, 281, s. köv., 293, 300, 303, 412, 414, 424, s köv,

SOLGER, Karl Wilhelm (1780—1819), német esztétikus, az irónia elvének legkiválóbb filozófiai képviselője. Lásd előszó, XI., XX. — Főműve: *Erwin* (1815). — 68 s köv.

SOPHOKLÉS (i. e. 496—406) athéni drámaíró; művészete a görög dráma fejlődésének csúcspontját jelenti. Főbb művei: *Elektra, Oidipus király, Oidipus Kolonosban, Antigoné.* — 210 s köv., 224, 229, 231, 243, 278 s köv., 283, 303, 414.

SZUNNA — mohamedán vallásos-rituális jellegű szájhagyomány, a mohamedán ortodoxia hagyományos életbölcseségének, vallásos és politikai szokásjogának foglalata.

TIECK, Ludwig (1773—1853), német író; a jenai romantikus iskola képviselője. A reakciós középkor-kultuszon keresztül az ő útja is a vallásos misztikához vezet. — Jelentős műve: a *Népmesék* gyüjteménye (Volksmärchen, 1798) és a romantikus regényirodalom egykor híres alkotása: a *Sternbald*. Hegel Tieck „Romeo és Julia" című tanulmányára utal. — 68 s köv.

THORWALDSEN, Berthel (1770—1844) dán szobrász, Rómában és Koppenhágában dolgozott. Következetes klasszicista szobrász, témáit első sorban a görög-római mitológiából választotta. Hegel által említett „Az Argosölő Mercur" c. szobra fiatalabbkori alkotásai közé tartozik. Az északeurópai klasszicista szobrászatra igen nagy hatással volt. — 206.

THUKYDIDES (i. e. 471—396 körül) görög történetíró. — Műve: *A peloponnesosi háborúk története*.

VERGILIUS, Publius Maro (i. e. 70—19) hajdan a „költők fejedelmének" nevezett római költő. Fő művei: az *Aeneis*, az *Eclogák* és a *Georgica*. Ez utóbbi négy részből álló tanköltemény, amely a mezőgazdaság egyes ágait tárgyalja. — 406, 411, 431.

VOLTAIRE (1694—1778) valódi nevén: François Marie Arouet; a francia felvilágosodás egyik legnagyobb alakja. Páratlan sokoldalúsággal vette fel a harcot az önkényuralom és a vallási reakció ellen: filozófus, drámaíró, történész. — Hegel ismert eposzára, a Henriade-ra utal. — 239, 272, 278.

TAFELRUNDE — hősök köre, akiket a mondabeli Arthus király egy kerek asztal köré ültetett, hogy ezzel is hangsúlyozza egyenlőségüket.

VOSS, Johann Heinrich (1751—1826), német költő, filológus és műfordító. A felvilágosodás lelkes híve egész élete végéig. Görög műfordításai mellett jelentős alkotása a *Lujza* (1795) kortársai által nagyrabecsült idilikus eposza. — 266 s köv.

WEBER, Karl Maria (1786—1826), német zeneszerző, a romantikus opera egyik úttörője. Mint a Napoleon-ellenes felszabadító háborúk lelkes híve, művészetében is magán viseli ezek jellegzetességét, a „reakcióval párosuló regenerációt" (Marx). Keresett hatások, rikító hangszerelés, a fantasztikus és az exotikus iránti előszeretet egyfelől, a téma, a dallam, a ritmika népi jellege, a zenei kifejezési eszközök határainak kiszélesítése, másfelől — mindez hibáiban és erényeiben egyaránt a romantikus zene egyik legjelentősebb mesterévé teszi Webert. — Főbb operái: *A bűvös vadász* (1821), *Euryanthe* (1823), *Oberon* (1826). — 163.

WINCKELMANN, Johann Joachim (1717—1768) német művészettörténész. Életműve komoly kísérlet a művészettörténet fejlődéstendenciáinak, korszakainak, főként pedig az antik és a modern művészet összefüggéseinek feldolgozására. *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Az ókor művészetének története, 1764) című főművét különösen érdekessé teszik egyes görög művészeti alkotások — például a Laokoon-szoborcsoport — — finom és mély elemzése. Az antik forma tökéletességét a „nemes egyszerűségből és csendes nagyságból" származtatja, — abból, hogy a görögök

a kifejezést alá tudták rendelni a benső szépségnek. Meglátta a görög polisz-demokrácia és a görög művészeti virágzás szükségszerű összefüggését is. — 20, 63, 165, 175, 407.

WOLFF, Christian (1679—1754) német idealista filozófus, hallei filozófia-professzor, a leibnizi filozófia népszerűsítője s egyben vulgarizátora. A racionalizmus címére igényt tartó rendszere jelentős szerepet játszott a német felvilágosodás filozófiájában. Hegel a „Wolff-féle iskola" képviselői közül elsősorban Baumgartenra céloz, akitől az „esztétika" elnevezés származik, lásd: *Baumgarten)*. Ehhez az iskolához tartozik többek között Johann Christoph Gottsched, az író. — 3.

WOUWERMAN, Philips (1619—1668) neves holland csataképfestő. A Hegel által említett lovasjeleneteket („Lovak az istállóban", „Lovak a vadászaton", „Táborozó lovasság", „Lovasság a harcban") művészete virágkorában alkotta; jellemző vonásuk a színek finom árnyalása, a gondos részletrajz. — 173.

ZEUXIS (IV. sz. i. e. 470—400), ismert görög festő, a plasztikus kidolgozás nagy mestere. Egy anekdóta szerint Parrhaisos-szal versenyezve oly természethűen festett le szőlőfürtöket, hogy a madarak valóságosnak tartották őket és csipegetni kezdték. — 43.

ADMETOS, Pheres fia, Pherae uralkodója. Mikor Apollón Zeus parancsára a földön él, A nyáját legelteti; mivel a király jól bánik vele, Apollón közbenjárására halhatatlan marad, ha rokonai közül valaki érte feláldozza magát. Alkestis, fiatal hitvese vállalkozik erre; már temetése folyik, amikor Heraklés megtudja ezt és elragadja Thanatostól. Ezt a tárgyat dolgozta fel Euripidés *Alkestis* című tragédiájában és Gluck hasonló című operájában.

ADONIS, Phoenix és Alphesiboea csodaszép fia, a szerelem istennőjének, Aphroditének szerelmese; a monda szerint kínhalál után feltámadt és a mennybe ment. Az A.-kultusz valószínűleg föníciai eredetű; igen elterjedt volt Görögországban és Rómában.

AENEAS, Ankhisés és Venus fia, Priamos oldalági rokona. Ida hegyén pásztorkodik, amikor Akhillés rátámad s elveszi nyáját; ezért megharagszik a görögökre s Trójába siet, a város védelmére. Trója felperzselése után, hosszú bolyongások és kalandok révén Latiumba jut el s feleségül veszi Latinus király leányát, Laviniát. Aeneas és Lavinia fia, Askanius alapította meg Alba-Longát. A rómaiak ősüket tisztelték Aeneasban. Mondáját Vergilius dolgozta fel.

AGAMEMNON, Atreus és Aërope fia, Menelaos bátyja, Mikenai királya. A görögök leghatalmasabb fejedelme s az egyesült hadak fővezére Trója alatt; az ostrom idején megsértí Akhillést, majd utóbb kibékül vele. A győzelem után hazatér; hűtlen felesége, Klytaimnestra megöli. — Több görög tragédia hőse, az Ilias egyik központi alakja.

AHASVÉRUS. Perzsa király. Eszter, zsidó eredetű hitvese, megboszszulandó Haman tanácsára elkövetett kegyetlenségeit, meggyilkolja. Racine *Esther*jének hőse (Assuérus néven).

AIAS Telamon és Periboea fia. Trója ostrománál Akhillés mellett a legvitézebb s legdalliásabb hős (párviadala Hektorral, Patroklos holttestének védelme stb.). Sértett hiúságában megőrül, a görögök nyáját elenségnek nézi s lemészárolja. Őrültségéből kijózanodva öngyilkos lesz.

AKHILLEUS, Péleusnak és Tethys nereidának fia, Zeus nemzetségéből való, Neoptolemos (Pyrrhus) atyja. Trója ostromának egyik vezére. Az Ilias főhőse.

ALKESTIS, Admetos hitvese. Lásd: *Admetos*nál.

AMOR. Lásd: *Eros*.

ANDROMAKHÉ, Aetion leánya, Hektor felesége, akitől Astyanax nevű fia született. Férjének halála, Trója eleste után a görögök rabja. Akhilleus fia, Neoptolemos szerelemre lobban iránta. A. a mitológia szerint előbb Neoptolemosnak, majd Helenusnak, Priamos egyik fiának felesége.

Az Ilias egyik hőse, Vergiliusnál is szerepel; Euripidés, Racine tragédiáinak hőse.

ANTIGONÉ, Oidipus királynak és Oidipus anyjának, Iokasénak vétkes házasságából született leány. Fiútestvérei: Eteoklés és Polyneikés. Apját Oidipust elkíséri bujdosásában, majd hazatér. Két testvére, Eteoklés és Polyneikés atyjuk átka szerint egymás kezétől esnek el. Kreon, az új király nem engedi Polyneikést eltemetni; Antigoné megszegi Kreon parancsát s ezért halállal kell lakolnia; kedvese, Kreon fia, Haimon késön érkezik megmentésére s öngyilkos lesz. Sophokles és Euripidés drámáinak hőse.

ANTILOKHOS, Nestor és Eurydiké fia. Trója alatt harcol; ő viszi hírül Akhillesnek Patroklos halálát. Az aethiopiai Memnon kezétől esik el; Akhillés bosszulja meg.

APOLLÓN, Zeusnak Létótól, Koios titán leányától született fia, Artemis ikertestvére. A., a tiszta, ragyogó (Phoibos) a rend, a Nap istene. Ugyanakkor: a messzire nyilazó, a jövendőmondás istene, a művészetek pártfogója. — A görög-római mitológia egyik leggazdagabb alakja, számos monda központja. Szerepe az Iliasban is jelentős.

ARÉS. A rómaiaknál: Mars. Zeus és Héra fia. Régebben természeti istenség, aki egyformán oszt szerencsét és romlást. Később a háború, a harc, a csatazaj istene.

ARIMAN. Az ó-perzsa mitológiában: a sötétség, gonoszság istene. Ormuzd ellentéte.

ARTEMIS. A rómaiaknál: Diana. Zeus és Léló leánya, Apollón nőtestvére, aki mindenben Apollón nőnemű mellékalakja, tulajdonságainak párja. Előbb természeti jellegű, elemi istenség, majd üdvöt adó, a karámokat óvó s a vadakat kergető isten.

ATTINGHAUSEN. Schiller Tell Vilmos című színművének szereplője.

ATREUS, Pelops és Hippodameia fia, Thyestés testvére. Atreus számára egy aranygyapjas bárány birtoka biztosítja az uralmat, de Thyestés elcsábítja Atreus hitvesét Aëropét, aki kezére játssza a bárányt s így Thyestés kerül a trónra. Zeus égi jellel hozza helyre ezt s visszajuttatja A.-nak az uralmat. A. Aëropét a tengerbe dobatja, testvérét számüzi. Amikor Thyestés A. meggyilkolására küldi fiát, ezt elfogják, megölik s feltálalják a mit sem sejtő atyának. Thyestés megtudván ezt, megátkozza bátyját s a várost; ez újabb bonyodalmak kiindulópontja.

ATREIDÁK, Atreus és Aëropé gyermekei: Agamemnon és Menelaos.

BEATRICE, Dante szerelme az *Uj életben* és az *Isteni színjátékban*. A magasztos, tiszta szerelem nagyszerű költői alakja.

BERLICHINGEN, GÖTZ VON Goethe hasonló című színművének főhőse; német zsoldosvezér, aki részt vesz a német parasztháborúkban (1480—1562), de a döntő pillanatban elárulja a parasztokat.

BRAHMA. A hindú mitológiában: minden lény teremtője, a hármas istenség fő-istene.

BRISEIS, Brisés pap leánya, Akhillés rabnője. Amikor Trója ostrománál Apollón azt parancsolja, hogy Agamemnon adja vissza rabnőjét, Chryseist atyjának, Agamemnon cserébe Akhilles rabnőjét, Briseist követeli. Miatta lobban haragra Akhillés Agamemnon ellen. Agamemnon Patroklos halálakor gazdag ajándékok kíséretében, érintetlenül adja vissza B.-t Akhillésnak.

DIANA. Lásd: *Artemis.*

DIOMEDÉS, Tydeus és Deipylé fia. Trója ostrománál mint Argos még az istenekkel, Aphroditével és Apollónnal is szembe mer szállni.

DON QUICHOTTE. Cervantes hasonló című regényének főhőse.

DUNCAN. Shakespeare *Macbeth*jének szereplője; skót király.

EROS. A rómaiaknál: Ámor. Arés (más mondák szerint Hermés vagy maga Zeus) és Aphrodité fia. A szerelem istene. Mitoszai közül a legismertebb szerelme Psychével (Apuleius: *Aranyszamár*).

ERYNNISEK. Amikor Kronos, Uranos fia egy sarlóval súlyos sebet ejt atyján, Uranos kiömlő véréből keletkeznek az erynnisek: Allekto, Tisiphoné és Megaira. A boszúállás, a mardosó lelkiismeret istennői; csak a bűnöst, az istenek ellen vétőt üldözik (például Orestést és Oidipust), megtorolják a gyilkosságot, hamis esküt, paráznaságot; ugyanakkor a koldusok, a gonosz bánásmódban részesülő vendégek védelmezői.

ERZSÉBET ASSZONY. Goethe *Götz von Berlichingen* című színművének szereplője.

ETEOKLÉS, Oidipusnak és Oidipus anyjának, Iokasténak bűnös házasságából született fiú. Fiútestvére: Polyneikés, leánytestvérei: Antigoné és Ismene. Testvére, Polyneikés haddal támad Thébai ellen, A támadó Polyneikés és a Thébait védő E. atyjuk, Oidipus átka szerint egymás kezétől esnek el.

EURYSTHEUS, Sthenelos fia, Mykenai királya. Héra csele következtében Heraklés kénytelen őt szolgálni s az általa kitűzött tizenkét munkát elvégezni.

FALSTAFF. Shakespeare: *A windsori víg nők* című vigjátékának hőse; borissza, szoknyavadász lovag, a felbomló feudalizmus egyik jellemző típusa, aki kalandjai végén mindig pórul jár.

GAIA. Mindjárt a Káosz után keletkezett. Legelőször Uranost szülte, majd ennek hitveseként nemzi a hekatonkheireket, a kyklópsokat, a titánokat, a titanisokat, a gigasokat sb. Közös anya, ugyanakkor a halál egyik istensége; megtorolja a gonosztetteket; a jóslatok istensége is.

HAMLET. Shakespeare hasonló című tragédiájának főhőse.

HEKTOR, Priamos és Hekuba legidősebb fia, Andromakhé férje. A trójaiak vezére s legbátrabb hőse. Hősiesen védelmezi a várost; Patroklost legyőzi s megöli. Akhillés végül is diadalmaskodik felette, holttestét kocsijához kötözi s meghurcolja a város falai körül.

HELÉNA, Zeus és Léda leánya, a világ legszebb asszonya. Theseus elrabolja; testvérei, a dioskurosok (Kastor és Polydeukés) szabadítják meg és hozzák vissza. Kérői közül Menelaost választja; ennek távollétében Paris Aphrodité segítségével elrabolja s Trójába viszi. Ez a trójai háború kirobbantó oka, mert Menelaos a görög vezérekkel érte száll harcba.

HÉLIOS, Hyperion titán és Thia fia. A Nap istene; reggel keleten kiemelkedik az óceánból, végigkocsizik az égen, majd este nyugaton ismét az óceánba merül. Számos gyermeke közül nevezetesebb: Phaëton.

HÉPHAISTOS. A rómaiaknál: Vulcanus. Saját anyja olyannyira szégyenli H. csúfságát, hogy lehajítja az Olymposról. Tethys és Eurynomé felfogják, kilenc évig elrejtik a tenger mélyén. Kovács lesz belőle, később visszakerül az Olymposra, az istenek közé. A tűz, az erő, a mesterségek istene.

HERMÉS, Zeus és Maja fia. Az ősrégi hellénéknél szél- és levegőisten, majd a kereskedők, az utasok, a tolvajok istenként imádják. Zeus küldötte, az istenek futára. Az Iliasban és az Odysseiában nagy szerepe van.

IPHIGENIA, Agamemnon és Klytaimnestra leánya. Agamemnon, a Trójába készülő görögök vezére (más monda szerint Meneleos) Aulis kikötőjében megsérti Artemis istennőt. A jóslat szerint Artemis csak akkor bocsát meg, csak akkor ad kedvező szelet, ha I.-t feláldozzák neki. Agamemnon hosszú habozás után megteszi ezt; Artemis azonban az utolsó pillanatban megkönyörül és I.-t felhőbe burkolva Taurisba viszi, hogy ott papnője legyen. Amikor Orestést testvérét Taurisban fel akarják áldozni Artemisnek, megmenti és megszökteti. Orestés megöli Thoas királyt, aki üldözi őket. — A három nagy görög tragédiaírón kívül Goethe dolgozta fel Iphigénia történetét.

ISIS. Az é-egyiptomi mitológiában: az ég, a föld és az alvilág istennője, Osiris hitvese.

JULIA. Shakespeare *Romeo és Julia* című drámájának hősnője.

JUNO. Lásd: *Héra*.

JUPITER. Lásd: *Zeus*.

KAIN. Bibliai alak; Ádám és Éva fia, Ábel testvére és gyilkosa. A gonoszság, a testvérgyilkosság szimboluma.

KASTÓR, Zeus és Léda fia; testvérével, Polydeukés-szel együtt jött napvilágra egy tojásból, vele együtt hősi kalandokban vesz részt, például az argonauták vállalkozásában; hazahozzák nővérüket, Helénát, aki Theseus rabolt el. Közös nevük: dioskurosok, vagyis: Zeus fiai. Kapcsolatuk a barátság szimboluma.

KLYTAIMNESTRA, Tyndareus és Léda leánya, Kastór nővére, Agamemnón hitvese. Amíg Agamemnón Trója ostrománál küzd, Aigisthos szeretője lesz; amikor férje Kassandrával, Priamos király jóslelkű leányával hazatér, meggyilkolja. Orestés és Elektra, gyermekei, bosszút esküsznek; Orestés hazatér s bosszút áll apjáért: megöli K.-t és Aigisthost. — Aiskhylos, Euripidés, Sophoklés tragédiáinak hőse.

KREON. Menoikeus fia, Iokaste testvére, Laios sógora. Lásd: *Oidipus*.

KRONOS. Uranos és Gaia fia, a legfiatalabb titán. Fellázad atyja ellen; előbb megcsonkítja, majd megbuktatja. Feleségül veszi saját nővérét, Rheát. Fia, Zeus megbuktatja; később kibékül Zeus-szal. A a mezei munka, az idő istene. Az ő uralkodásának ideje az aranykor.

KYBELÉ. Kisázsiai eredetű istennő, akit a rómaiak Magna Mater-nek (nagy anyának) hívtak s a görög Rheával azonosítottak; mindenek kezdete és nemzője.

LAURA. Petrarca szerelmese, szonettjeinek hősnője.

LEAR. Shakespeare hasonló című tragédiájának főhőse.

LÉDA. Thestius leánya, Tyndareus király felesége. Férjétől három gyermeke születik: Timandra, Klytaimnestra és Phillinoé. Zeus szerelemre gyullad iránta, hattyú alakjában meglátogatja; szerelmi frigyük eredménye — két tojás, amelyeknek egyikéből Heléna, a másikból Kastór és Polydeukés jön napvilágra.

LERSE. Goethe *Götz von Berlichingen* című színművének szereplője.

MACBETH Shakespeare hasonló című tragédiájának főhőse.

MACBETH, LADY Shakespeare *Macbeth*jének hősnője.

MARS. Lásd: *Arés.*

MARSYAS Olympus vagy Hyagnis vagy Oeagrus fia. Megtalálja azt a fuvolát, amelyet Pallas Athéné eldobott. Oly nagy mestere a fuvolajátéknak, hogy magát Apollónt is versenyre hívja; Apollón győz és elevenen megnyúzza M.-t, bőrét pedig felakasztja egy barlangban. A bőr, valahányszor fuvolazenét hall, megmozdul örömében.

MEMNÓN Tithonus és Eos fia, Priamos unokaöccse, Aethiopia királya; nagybátyja segítségére az ostromlott Trójába siet; Patroklos és Hektor halála után megöli Antilokhost, Akhillés barátját. Akhillés bosszút áll érte; hosszas harc után legyőzi s megöli M.-t.

MENELAOS Atreus és Aëropé fia. Agamemnon testvére, Helána férje. Paris megszökteti feleségét s Trójába menekül vele. M. testvérével és a többi görög királlyal harcba indul. Trója ostrománál a leghősiesebb görög vezérek egyike.

MINERVA. Lásd: *Pallas Athéné.*

MOOR, KARL Schiller *Haramiák* című színművének szereplője.

NARKISSOS. Mítikus vadász. Ekho, egy erdei nympha, szerelemre lobban iránta; N. viszonzás nélkül hagyja Ekho érzelmeit, mert saját tükörképébe szerelmes. N.-t az istenek a hasonnevű virággá változtatják. A hiúság, önteltség, önimádat szimboluma.

NEOPTOLEMOS vagy: Pyrrhus (Szőke), Akhillés fia, Akhillés halála után Odysseus Trója falai alá viszi; N. bátran harcol, megöli Eurypylust, a falóban rejtőzködött görögök között ő a legvalkmerőbb. Trója feldúlásánál megöli Priamost s Hektor fiát, a kis Astyanaxot. Hektor özvegyét, Andromakhét rabszolganőként magával viszi; vele nemzi a monda szerint Molossust, Pieiost, Pergamost és Amphialost. Agamemnón leányát, Hermionét veszi nőül; Andromakhét átengedi Helenusnak, Priamos fiának.

NESTOR Neleus és Klóris fia. Amikor Melenaos felkéri, hogy siessen segítségére Heléna visszaszerzésében, már hősi multra tekint vissza; az ostrom idején a hősök közül a legidősebb; szeretetreméltó aggastyánként, nagy tapasztalatainak segítségével, tanácsaival, bölcs útmutatásával segíti az ostromló görögöket. Trója felperzselése után szerencsésen hazatér.

NIOBÉ Tantalus és Taygeté leánya, Thébai királyának, Amphionnak hitvese. Hat fiút és hat leányt nevel fel, s gyermekeire oly büszke, hogy önteltségében felülemeli magát Latonán. — Artemis és Apollón haragra lobban ezért, s Apollón lenyilazza N. gyermekeit. N. fájdalmában kővé dermed. A gyermekei elvesztét siratá anya, majd később általában a fájdalom szimboluma.

ODYSSEUS Laertés és Antikléa fia, Penelopé férje, Ithaka királya. Trója ostrománál a görög seregek egyik vezére, aki bátorsága mellett eszével, ravaszságával tűnik ki; a görögök tanácsának központja és legtekintélyesebb embere. Bölcs tanácsai révén Tróját a görögök végül is elfoglalják. Viszontagságos út, hosszú bolyongások után tér haza; lenyilazza Penelopé kérőit. Az *Odysseia* főhőse, az *Iliás* egyik fontos alakja.

OENONE Racine *Phedre*jében Phedre dajkája és bizalmasa.

OIDIPUS. Laios és Iokasté fia. Atyja azt a jóslatot hallja, hogy fia keze által fog meghalni; ezért átszúrja O. bokáját és kiteszi a Kithairon hegyére; innen neve: Oidipus (dagadtlábú). Polybos király neveli fel. O. a delphoi-i jóshely felé vezető úton megöli atyját, akiről nem tudja, hogy kicsoda, majd megfejtvén a Sphinx rejtvényét, Thebai királya lesz és feleségül veszi saját anyját, Laios özvegyét, Iokastét; négy gyermeke születik tőle. Az istenek ezért a bűnéért dögvészt küldenek a városra; O. nyomozni kezd apja gyilkosa után, hogy megmentse a várost az istenek büntetésétől. Amikor Teiresias, a vak jós feltárja a valóságot, Iokasté öngyilkos lesz, O. kiszúrja önnön két szemét. — Sophoklés tragédiájának főhőse.

OKEANÓS. Uranos és Gaia fia. Hitvese Tethys, gyermekei az oktanidák. A víz istene. O.-nak nevezik a nagy világfolyamot is, amely a földet és a tengert veszi körül.

ORESTÉS. Agamemnón és Klytaimnestra fia. Amikor Klytaimnestra és Aigisthos megöli atyját, Agamemnónt, Elektra Phanotébe küldi. Nyolc év multva visszatér, Apollón parancsára megöli Aigisthost és saját anyját, Klytaimnestrát. Tette után megőrül, sokáig bolyong hazájától távol; az istenek törvényszéke végül is felmenti, s ő meggyógyul. A taurosok földjén fel akarják áldozni Artemisnek, de Iphigenia megmenti. Hazatér s elfoglalja atyja örökét. Felesége Hermioné. Aiskhylos, Sophoklés, Euripidés tragédiáinak hőse.

ORPHEUS. Oeagrus és Kalliopé fia. Dalainak hatása olyan csodás, hogy megmozgatja a fákat és szirteket, szilárddá teszi a fenevadakat. Halála után fejét és lantját a tengerbe dobják; mindkettő átúszik Lesbos szigetére, amely ezért lesz a dal, a zene, a művészetek szigete.

ORMUZD. Az ó-perzsa mitológiában: a világosság, a fény, az igazságosság istene, Arimán ellentéte.

OSIRIS. Az ó-egyiptomi mitológiában a nemzőerő és a Nap istene, Isis férje.

PALLAS ATHÉNÉ. A rómaiaknál: Minerva. Amikor Héphaistos (más mitosz szerint Prometheus) baltával kettéhasítja Zeus fejét, fényes fegyverzetben P. A. pattan ki belőle; Zeus legkedvesebb gyermeke. A megfontoltság, a háborúban is áldásthozó, a félelmes, szűzies szépség istene; ugyanakkor a mesterségek és művészetek istene is; a tudományok védelmezője, a sugárzó értelem. Róla nevezték el Attika fővárosát, Athént.

PANDORA. Amikor Prometheus ellopja a tüzet s az embereknek adja, Zeus haragra lobban s elhatározza, hogy olyan lényt teremt, amelyben az emberek szerencsétlenségüket ölelik. Meghagyja Héphaistosnak, hogy földből s vízből gyúrjon össze egy szép asszonyalakot; amelyet azután Athéné, Aphrodité, Hermés vonzó tulajdonságokkal látnak el; ezért hívják P.-nak, csupa-ajándéknak. Hermés P.-t Epimitheusnak, Prometheus testvérének ajándékozza; amikor Epimetheus befogadja, P. kinyitja szelencéjét (más mondák szerint korsóját, hordóját), s ebből szétszórja a gondokat és bajokat; egyedül a remény maradt a korsóban. Ekkor ér véget az emberek boldogsága, akik azóta is e csapások között élnek.

PARIS Priamos és Hekabé fia. Amikor Héra, Athéné és Aphrodité a legszebb istennőnek szánt almáért versenyeznek, Aphroditének ítéli oda az almát, majd segítségével megszökteti Heléné, Menelaos spártai király hitvesét. Ez a trójai háború kirobbantó oka. A háború alatt P. ingatag,

hol bátor, hol gyáva, a harcnál a szerelmet jobban kedvelő alakként szerepel. Apollón segítségével nyilával halálra sebzi Akhillést, de maga is halálos sebet kap Philoktetés nyilától.

PATROKLOS. Menoiteios fia; Akhillés barátja és fegyvertársa. Trója ostrománál, Akhillés, összeveszvén Agamemnónnal, nem engedi, hogy a trójaiak ellen harcoljon; amikor a trójaiak betörnek a görögök táborába, népét, a myrmidonokat, mégis P.-ra bízza és neki kölcsönzi fegyverzetét. P. visszaűzi a trójaiakat, de Apollón segítségével Hektor megöli; Akhillés rettentő haragra gerjed, fegyvertelenül rohan a csatába, hogy megmentse barátja holttestét; bosszút állván érte, megöli Hektort.

PERSEPHONÉ. A rómaiaknál: Proserpina. Zeus és Démétér leánya. Hadés elrabolja s hitvesévé teszi. — Ő parancsol a halottak lelkeinek, az alvilág szörnyeinek; az emberek átkainak meghallgatója és végrehajtója; az orphikusok világnézetében élet és halál, keletkezés, enyészet, a lét állítása és tagadása egyszerre.

PHILOKTETÉS Poeas és Demonassa fia. Ő is elindul Trója ellen, Az ostrom végére felgyógyul s hazatér. Számos mítosz fűződik nevéhez; hírneves íjászként, kiváló harcosként említi Homéros. Sophoklés tragédiájának hőse.

PHOINIX. Amyntor eleoni király fia. Akhillés nevelője, tanácsadója és barátja. Résztvesz Trója ostromában.

POLLUX Polydeukés latin neve; lásd: ott és *Kastór*nál.

POLYDEUKÉS Zeus és Léda fia. Kastór testvére; egyes mitoszok szerint apja Tyndareus király. Lásd: *Kastór*nál.

POLYNEIKÉS Oidipusnak és Oidipus anyjának, Iokasténak bűnös házasságából született fiú. Fiútestvére: Eteoklés; leánytestvérei: Antigoné és Ismené. Eteoklés száműzi; apósa, Adratos segítségével hadjáratot szervez szülővárosa, Thébai ellen. A várost védő Eteoklés és Polyneikés, a támadó egymás kezétől esnek el atyjuk, Oidipus átka szerint. Kreon, Thébai királya, megtiltja, hogy eltemessék, de Antigoné megszegi Kreon de útközben egy kígyó megmarja, és társai Lemnos szigetén hagyják. parancsát. Aiskhylos, Euripidés, Sophoklés tragédiáinak hőse.

POSEIDON. Krónos és Rhea fia, néhol Zeus bátyja, néhol öccse. Sötét fürtjeivel körülövezi a földet, s a habok alatt rejlő palotájából parancsol a tengeri isteneknek.

PRIAMOS. Laomedón és Strymo fia, Trója királya. Felesége Hekabé. Fiának, Párisnak tette (Heléna megszöktetése) okozza a trójai háborút. P. ekkor már idősebb annál, semhogy a harcban résztvenne; csak egyszer jelenik meg a csatatéren. Trója feldúlásakor nyilat röpít Neoptolémos felé, aki megöli.

RHEA. Uranos és Gaia leánya, Krónos felesége. A nagy istenanya, akitől az olymposi istenek közül a legnevezetesebbek származnak: maga Kronos, Zeus, valamint Hadés, Poseidon, Héra, Démétér, Hestia.

ROMEO. Shakespeare *Romeo és Julia* című színművének főhőse.

SANCHO PANSA. Cervantes Don Quichotte-jában a főhős fegyverhordozója és csatlósa.

SARASTRO. Mozart *Varázsfuvola* című operájának (szövegét írta Schikaneder) szereplője; Isis főpapja.

SATYR. A görög mitológiában: erdei istenség; Dionysosnak, a bor és a vidámság istenének kéjsóvár útitársa.

SIEGFRIED. A *Nibelung-ének* hőse.

STYX. A görög mitológiában: a holtak lakóhelyének, az alvilágnak egyik folyója.

TELEMAKHOS Odysseus és Penelopé fia. Odysseus hazatérte előtt a kérők garázdálkodnak ithakai házában; T. kifakad ellenük, de ezek kinevetik. Amikor apja hazatér, együtt győzik le a kérőket. Számos mitosz fűződik nevéhez, amelyek azonban meglehetősen ellentmondóak; hol Kirké, hol Kasztiphoné szerepel hitveseként.

TIMON Shakespeare *Athéni Timon*jának főhőse; athéni nagyúr.

TYBALT Shakespeare *Romeo és Juliá*jának szereplője.

TYPHÓN Gaia és Tartaros legfiatalabb gyermeke; a homérosi himnuszok szerint Héra szülte, nemzés nélkül, afelett való haragjában, hogy Zeus fejéből Pallas Athéne kipattant. Százfejű, tűzokádó szörnyeteg, amely fellázad az istenek ellen; az istenek Egyiptomba menekülnek, de Zeus végül legyőzi s ráborítja az Aitné (Aetna) hegyét.

VULCANUS. Lásd: Héphaistos.

WALLENSTEIN Schiller hasonló című színművének főhőse; német herceg, a harmincéves háború egyik hadvezére (1583—1634).

WÓTAN vagy Wodan; a régi skandináv népeknél: Odin. Az ó-germán mitológiában: dühöngő vihar, a halál istensége.

ZEUS A rómaiaknál: Jupiter. Kronós és Rhea fia; hitvese: Héra. Miután isteni testvéreivel megbuktatja atyját és a titánokat, fő-isten, aki az Olymposon trónol. Hatalma nagyobb, mint valamennyi többi istené együttvéve, s ezért ezeknek lázadásait mindenkor leveri. Számtalan mitosz, monda fűződik nevéhez.

abszolut: feltétlen, korlátlan, nem viszonylagos.

absztrakt: elvont.

abszurd: értelmetlen, ostoba.

adekvát: egyenlő, tökéletesen megfelelő.

affirmáció: állítás, megerősítés.

akcidenciális: nem-szubsztanciális, véletlenszerű, mulandó.

akció: cselekvés, tett.

anakronizmus: korszerűtlenség, valamely kor ábrázolásába a kornak megnemfelelő vonások bevitele.

analizis: elemzés; a tárgy felbontása alkotó részeire.

analóg: egy másik dolognak megfelelő, vele azonos vagy hozzá hasonló tárgy vagy jelenség.

antagonizmus: kibékíthetetlen ellentmondás.

antik: az ókori görög vagy római társadalmi renddel, kultúrával, művészettel, stb. kapcsolatos.

apparátus: eszköz, szerkezet.

ars poetica: költészettan.

asszimiláció: áthasonítás; az állat vagy növény szervezetébe kerülő anyagoknak az illető szervezet által történő feldolgozása.

aszimmetria: a szimmetria hiánya.

attribútum: (filozófiai terminus) a szubsztancia elválaszthatatlan tulajdonsága; (művészetben) valamely tárgy vagy személy lényeges ismertetőjele, tulajdonságának jelzője.

bacchantikus: mámoros.

barbár: műveletlen, tudatlan.

bizarr: különös, furcsa.

burleszk: bohózati.

centrális: középponti.

clair-obscur: a fény és árnyék játéka a festészetben.

couleur locale: helyi színezet, a környezet jellege.

definició: (a formális logikában) meghatározás; Hegel szerint „a definíció magábafoglalja mindazt, ami a tárgy lényegéhez tartozik, amelyben a tárgy természete egy egyszerű alapmeghatározottságra visszavezetve valamennyi meghatározottság tükre, valamennyi különös általános lelke."

deus ex machina: (az antik eposzban) isteni beavatkozás, amely lényegesen új irányt ad a történés menetének.

denaturál: a természetes állapotot megszűnteti, elszínteleníti.

dialogus: párbeszéd.

didaktikus: tanító jellegű.

differencia: különbség, különbözőség; egyenetlenség.

differens: különböző, szétágazó.

dikció: beszéd, szónoklat.

dilemma: két megoldás közötti választás lehetősége és szükségessége.

dimenzió: kiterjedés, térfogat.

disszonancia: az összhang, a harmónia hiánya.

diszciplina: tudomány, tudományág.

diszharmonia: az összhang, a harmónia hiánya.

diszparát: különnemű, össze nem egyeztethető.

domináns: domináló, uralkodó, túlsúlyban lévő.

drapéria: függöny, falbevonás.

ellipszis: önmagába visszatérő szabályos görbevonal, két gyujtóponttal.

empirikus: tapasztalati.

ἐνάργεια: bizonyosság, evidencia (Epikurosnál); Hegel így definiálja A filozófia történetében: „egy képzet evidencája annyit jelent, hogy egy érzékit úgy fogadunk el, mint a képnek megfelelőt."

enciklopédikus: mindent felölelő, a tudomány minden ágára kiterjedő; Hegel definiciója szerint: „a szokásos enciklopédiákban a tudományokat empirikusan veszik fel, ahogyan éppen adódnak . . . a filozófiai enciklopédia azonban a tudományok szükségszerű, a fogalom által meghatározott összefüggésének, alapfogalmainak és alapelveinek tudománya."

energia: tetterő, erély, szívósság.

epigon: utód, aki nem tud elődjének nagyságáig fellemelkedni.

epistola: (költői) levél.

et prodesse volunt et delectare poetae: a költők vagy használni vagy gyönyörködtetni akarnak.

etimológia: a nyelvtudománynak a szavak eredeti jelentésével, jelentésváltozásával foglalkozó része.

exisztencia: lét, létezés; Hegel nem ebben az értelemben használja: „az exisztencia az alapból létrejött, a közvetítés megszünten-felemelése révén visszaállított lét", — tehát a létnek egy magasabb foka.

explikáció: magyarázat; tudományos kifejtés.

expozició: az irodalmi mű ama része, mellyel a cselekmény megindul.

ex ungue leonem: karmáról (ítélhetjük meg) az oroszlánt.

fabula docet: erre tanít a mese.

fantasztikus: képzeletbeli, képzelt, csodálatos.

fenomenológia: a szellem fenomenológiáját „a szellem embriológiája és paleontológiája párhuzamának nevezhetnénk: az egyéni tudat fejlődését annak különböző fokain keresztül úgy fogja fel, mint lerövidített megismétlését azoknak a fokoknak, amelyeken az emberek tudata a történelem során keresztül ment." (Engels).

formula: minta, szabály; röviden megfogalmazott meghatározás.

fosszilis: megkövesedett, ősvilági, ásatag.

frappáns: meglepő, váratlan, csattanós.

funkció: működés, tevékenység; szerep valamiben.

groteszk: nevetséges, furcsa, esetlen.

habitus: állapot, külső alak, viselet.

harmónia: összhang, az egész részeinek arányos egybeilleszkedése.

hérosz: hős, félisten.

heterogén: különnemű, különböző részekből összetett.

hiposztatálni: a tudattól. független objektiv létet tulajdonítani egy eszmének.

hipotézis: tudományos feltevés valamely jelenség magyarázatára.

homogén: egynemű, egyforma tulajdonságokkal rendelkező.

idill: primitiven egyszerű és boldog élet, s ennek irodalmi vagy művészi ábrázolása.

ignorálni: nem tudni, szándékosan nem észrevenni, semmibevenni.

immanens: bennerejlő, hozzá tartozó, természetéből következő.

immorális: erkölcstelen.

implicite: beleértve.

improvizálni: rögtönözni.

inadekvát: nem egyenlő, nem megfelelő.

indirekt: közvetett, nem egyenes.

individuális: egyéni, meghatározott egyedhez tartozó.

ingrediencia: alkotórész.

inhaerens: valamihez hozzátartozó, bennelévő.

in medias res: (az antik eposzban) a dolgok közepén, előzmények elmondása nélkül kezdeni valamit.

intellektuális: értelmi, észbeli.

interjekció: indulatszó.

irracionális: értelemmel felfoghatatlan, észszerűtlen, észellenes.

izolált: elszigetelt.

karakterisztikus: jellegzetes.

karikatúra: a jellemző vonások eltúlzásával történő, torz ábrázolás.

kaszt: zárt társadalmi csoport, melynek megvannak a maga szokásai és törvényei.

kategória: (a formális logikában) legáltalánosabb, legmagasabb fokú fogalom.

klíma: valamely vidék időjárási viszonyainak összessége.

kollizió: ellentétes erők, törekvések vagy érdekek összeütközése.

kommentár: valamely szöveg vagy könyv értelmezése, magyarázata.

komponens: valaminek alkatrésze, összetevője.

kompozíció: a műalkotás szerkezeti felépítése.

koncentrálni: összpontosítani; sűríteni.

koncepció: általános felfogás, nézet.

konfliktus: összeütközés, összecsapás.

kongruens: egybeeső, egybevágó.

konkrét: nem elvont; sok meghatározás egysége.

konstrukció: felépítés.

kontinuitás: folytonosság.

kontraszt: erősen kifejezett ellentét.

konvencionális: megszokott, hagyományos.

kozmosz: világegyetem.

kritérium: megkülönböztető ismérv, próbakő.

kultusz: vallásos tisztelet, szertartás.

lakonikus: szűkszavú.

legenda: népi hagyomány vagy elbeszélés egy szokatlan eseményről, vagy egy személy életéről; rendszerint vallásos jellegű.

lemmatikus: *lemma* görög szóból, ami a formális logikában olyan kisegítő tételt jelent, mely a következtetés láncolatában egy másik tétel vizsgálásához szükséges.

mágia: bűvészet, varázslat.

manifesztálódni: megnyilvánulni, kinyilvánítottni.

márki: főnemesi cím.

materia medica: gyógyanyag.

maxima: magatartási szabály, logikai vagy erkölcsi elv rövid formában kifejezve.

maximum: az elérhető legnagyobb nagyság.

mechanikus: tudat nélkül, gépiesen végrehajtott.

mediáns: középső hang; a hangsorban a tonika terce.

metamorfózis: átalakulás egyik formából a másikba, fajtaváltozás.

metódus: módszer.

minimális: a legkisebb, a legkevesebb.

misztika: hit a titokzatosságban, a természetfeletti-ben; teológiai irányzat.

mitikus: mondaszerű, legendás.

monarcha: egyeduralkodó.

monológ: a drámai szereplő beszéde önmagához vagy a közönséghez.

monoteizmus: egyistenhit.

morál: erkölcs, erkölcstan; erkölcsi tanulság.

morbidezza: betegesség, halványság. A festészetben a testformáknak azt a lágy, levegőbeolvadó visszaadását jelenti, aminek Leonardo da Vinci volt a legnagyobb mestere.

negáció: tagadás.

neutrális: semleges.

neutralizáció: semlegesülés; semlegessé, közömbössé válás.

nihil humani a me alienum puto: semmi emberi nem áll tőlem távol.

objektív: a tudattól függetlenül létező.

omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci: minden tetszést elnyert az, aki a hasznost összekötötte a kellemessel. (Horatius.)

organikus: szerves.

orgánum: az állati vagy növényi szervezet valamely része, szerve.

pair: magas udvari méltóság Franciaországban és Angliában.

panteizmus: isten és a természet azonosítása; az a felfogás, mely szerint a természet az istenség megtestesülése.

parainetikus: erkölcsileg buzdító, életbölcsességet tartalmazó.

partikuláris: részleges, elkülönített.

partikularizáció: részlegessé válás.

passzív: közömbös, akaratnélküli, tétlen.

patriarchális: a nemzetiségi társadalommal kapcsolatos.

perszonifikáció: megszemélyesítés: elvont fogalmak elképzelése emberi alakban.

plasztikus: kidomborodó, kifejező, szoborszerű.

plauzibilis: elfogadható, nyilvánvaló.

poétika: költészettan.

polémia: vita.

politeizmus: sokistenhit.

portré: személyről készült szobor vagy festmény; arckép.

precíz: szabatos, pontos.

predikátum: állítmány.

primitív: kezdetleges, tökéletlen, egyszerű.

principium: alapelv, vezető eszme.

progresszív: haladó, előremutató.

racionális: észszerű.

radius vector: az ellipszis gyujtópontja és adott pontjai közötti távolság.

raissonnement: formális következtetés, okoskodás, mely nem hatol a tárgy stb. lényegébe, hanem csupán a felületet járja gondolatilag körül.

rassz: faj.

realitás: valóság; Hegel azonban mást értett alatta: „a minőség, mint léttel bíró meghatározottság, a bennefoglaltatott, de tőle megkülönböztetett negációval szemben: a realitás."

reflexió: Hegelnél a reflexió „az a tevékenység, amely rögzíti az ellentéteket, és az egyiktől átmegy a másikhoz, anékül azonban, hogy létre tudná hozni összekapcsolásukat és átható egységüket."

reflex: a szervezet gépies visszahatása kívülről jövő hatásra; viszszaverődés, tükrözés.

rekurrál: (a felelősséget) másra hárítja.

relatív: viszonylagos.

remisszió: magát-elhagyás, elernyedés.

reprodukálni: újrateremteni.

speciális: különleges.

spekuláció: a hegeli idealista dialektika módszere; „mindössze annyiban áll, hogy az ellentételezett mozzanatokat egységükben fogjuk fel." (Hegel).

stádium: szakasz, állapot.

staffázs: díszítés.

studium: tanulmány.

szentimentális: érzelgős, ódeskés.

szféra: valamely egység bizonyos része.

szinguláris: egyedüli, egyedi.

szintézis: az dolgoknak egységükben való felfogása.

szkéma: alak, vázlat, terv; művek elvont, vázlatszerű ábrázolása.

szubsztancia: Hegel definíciója szerint „a lét és lényeg végső egysége, a lét valamennyi létben"; minden dolog és jelenség lényege és alapja; a dialektikus materializmus szerint: maga az anyag.

teint: arcbőr, arcszín.

teleo'ógia: idealista tanítás a természet természetfeletti, isteni eredetű célszerű felépítéséről. — Kantnál teleológikus az ítélőerő, amennyiben a természetet úgy képzeli el, mintha egy célszerű elrendezés képét nyujtaná.

téma: a műalkotás legáltalánosabb értelemben vett tárgya.

teogónia: az istenek születésével, származásával foglalkozó mitológiai történet.

tonika: a hangsor alaphangja.

totális: teljes.

transzcendens: túlvilági.

transzcendentális: a jelenvilág megismerésének határán túl fekvő.

triviális: közönséges, útszéli.

urgór vitae: életerő.

vátesz: jós, látnok.

vibrálni: rezegni, remegni.

vuligáris: köznapi, közönséges, lapos.

alap: der Grund
benső tartalom: der Gehalt
egyedi: das Einzelne
elkülönböződés: die Besonderung
(el-) képzelőerő: die Einbildungskraft
elidegenülés: die Entfremdung
esetleges: zufällig
eszme: die Idee
eszmei: ideell
eszmeiség: die Idealität
eszmény: das Ideal
eszményi: ideal
élvezet: das Vergnügen
értelem: der Verstand
érzéklet: die Empfindung
érzés: das Gefühl
érzület: die Gesinnung
ész: die Vernunft
fennállás: das Bestehen
fogalmi megragadás: das Begreifen
fok: der Grad
gyönyörködés: das Ergötzen
ítélőerő: die Urteilskraft
ízlési érzék: der Geschmacksinn
járulék: das Beiwesen
jelenség: die Erscheinung
jelentéses: das Bedeutende
kellés: das Sollen
kibékülés: die Versöhnung
közvetítés: die Vermittelung
különös: das Besondere
külsővé-válás: die Entäusserung
látszás: das Scheinen
látszat: der Schein
lényeg: das Wesen
lényeget megfogó gondolkodás: das begreifende Denken
lét: das Sein
létezés: das Dasein
levés: das Werden
magánvaló: das Ansich
magán- és magáértvaló: an- und für- sich
más: das Andere
meghatározás: die Bestimmung
meghatározottság: die Bestimmtheit
meghatottság: die Rührung
megismerőképesség: das Erkenntnisvermögen
műértés: die Kennerschaft
műértő: der Kunstkenner
művészeti forma: die Kunstform
művészeti termelés: die Kunstproduktion
saját Én: das Selbst
tetszés: das Wohlgefallen
tételezni: setzen
valóság: die Wirklichkeit

Az **aufheben** igének három jelentésmozzanata van: **megszüntetni, megtartani és felemelni** (magasabb fokra emelni). Amennyiben a szövegben szereplő összefüggésben a **megszüntetni** vagy a **felemelni** mozzanat egyértelműen és nyomatékosan döntő elemként szerepel, úgy a magyar fordítás is egyetlen szóval adja vissza. Amennyiben a gondolati összefüggésből két mozzanat egyidejű megléte derül ki, úgy a fordítás ezt szókapcsolásos szerkezettel oldja meg (Pl. **megszünten-megtart,** stb.)